

**XV SEMINÁRIO DE PESQUISA
e VII SEMINÁRIO DE TESES E
DISSERTAÇÕES EM
ANDAMENTO**

ANAIS

CURITIBA/ PR
17 a 19 de outubro de 2023

Comissão Institucional

Reitoria

José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Extensão

Mari Elen Campos de Andrade

Coordenação do Mestrado em Teoria Literária

Brunilda T. Reichmann

Presidência da Comissão Organizadora do XV Seminário de Pesquisa e VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento

Greicy Pinto Bellin

Vice-presidência da Comissão Organizadora do XV Seminário de Pesquisa e VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento

Brunilda T. Reichmann

Comissão Organizadora

Dra. Anna Stegh Camati

Dra. Brunilda T. Reichmann

Dra. Camila Marchioro

Dra. Célia Arns de Miranda

Dr. Edson Ribeiro da Silva

Dra. Mail Marques de Azevedo

Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz

Dr. Paulo Henrique da Cruz Sandrini

Dr. Otto Leopoldo Winck

Comissão Científica

Presidente: Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Vice-presidente: Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Dra. Ana Luiza Ramazzina Ghirardi (UNIFESP)

Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE/UFPR)

Dra. Camila Augusta Pires de Figueiredo (UFSJ)

Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Dra. Odile Cisneros (University of Alberta)

Dra. Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)

Dra. Márcia Arbex (UFMG)

Capa

Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Diagramação e Revisão

Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Ana Paula Costa de Oliveira (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Camila Marchioro (UNIANDRADE/UFPR)

Celia Regina Celli (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Johnes Gomes (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Josiel dos Santos Lima (UNIANDRADE)

Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES COORDENADAS

A INTERTEXTUALIDADE BÍBLICA E A PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM *ANA TERRA*, DE ÉRICO VERÍSSIMO | 6

Autora: Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira Klein (UNIANDRADE)

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

A PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM “A PARASITA AZUL”: UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA DE GUMBRECHT E DAS RELAÇÕES COM A LITERATURA BÍBLICA | 15

Autora: Eunice Maria Linhares Cirino Camargo (UNIANDRADE)

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

O OLHAR E A ESCUTA COMO PRESENÇA E RITMO NO CONTO “O DIPLOMÁTICO”, DE MACHADO DE ASSIS | 28

Autor: Claudinei Duarte de Lima (UNIANDRADE)

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

ENTRE DESTINOS ENTRELAÇADOS: A SUTIL ALQUIMIA DA PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM “A CARTOMANTE”, DE MACHADO DE ASSIS | 37

Autor: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)

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

RITMO NA PROSA: UMA ANÁLISE DO FENÔMENO DO RITMO NO CONTO “O HOMEM NA MULTIDÃO”, DE EDGAR ALLAN POE | 48

Autora: Simone Aparecida Rodrigues (UNIANDRADE)

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

UMA DEUSA, UMA LOUCA, UMA FEITICEIRA: O CANTO DA SEREIA DE BLANCHE DUBOIS EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO*, DE TENNESSEE WILLIAMS | 57

Autor: Vivaldo Cordeiro Gonçalves (UNIANDRADE)

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

DA BÍBLIA PARA A CENA: PAIXÃO DE CRISTO DE NOVA JERUSALÉM | 68

Autora: Cristiane de Fátima Ramos Lieuthier (UNIANDRADE)

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

O PAGADOR DE PROMESSAS: A TRANSPOSIÇÃO DO TEXTO DE DIAS GOMES PARA O CINEMA | 78

Autora: Márcia Regina Ferreira (UNIANDRADE)

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

ANÁLISE DIALÓGICA DAS OBRAS *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS, E *MEMÓRIAS DO SUBSOLO*, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, SOB A PERSPECTIVA BAKHTINIANA | 86

Autora: Elenita de Oliveira (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

A ESCRITA DE SI NA OBRA *O GRITO DA GAIVOTA* | 96

Autora: Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira Klein (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

AS GRANDES QUESTÕES NAS CRÔNICAS DE CAIO FERNANDO ABREU | 105

Autor: Claudinei Duarte de Lima (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

PROSTITUIÇÃO COMO CHAGA: UM PROBLEMA SOCIAL E DE GÊNERO NO LIVRO *A HORA DA ESTRELA* COM MADAME CARLOTA | 113

Autora: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

A SENHORA DA CASA DO AMOR, DE ANGELA CARTER – INVERSÕES E INVENÇÕES DE VALORES DE GÊNERO | 121

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

JAMIL SNEGE E A CRÔNICA ALÉM DO CHÃO | 133

Autor: Ralf Pirilo Faeda (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

“FAMIGERADO” E “O DIA DO DESMORONAMENTO”: ASPECTOS DA TEORIA DO CONTO E VIOLÊNCIA EM ROSA E RULFO | 143

Autora: Nathalia Caroline Araújo Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

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

FICÇÃO E REALIDADE: O TERRITÓRIO SEM LIMITES DA METALINGUAGEM | 154

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

AS CARACTERÍSTICAS AUTOFICCIONAIS PRESENTES NO ROMANCE DE FORMAÇÃO DE ADRIANA LUNARDI: *A VENDEDORA DE FÓSFOROS* | 167

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Edson Riberio da Silva (UNIANDRADE)

O FENÔMENO DA MODERNIDADE: APROXIMAÇÕES ENTRE CHARLES BAUDELAIRE E FERREIRA GULLAR | 175

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Wink (UNIANDRADE)

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: DA BOCA DO LIXO PARA A BOCA DO POVO | 187

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

EXPLORANDO A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA TRANSMÍDIA DE TEXTOS BÍBLICOS: UMA ANÁLISE DO SITE SUPERBOOK | 202

Autora: Eunice Maria Linhares Cirino Camargo (UNIANDRADE)

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

VIDA E ARTE DE VINCENT VAN GOGH NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM *COM AMOR, VAN GOGH* | 217

Autora: Ana Lúcia Correa Darú (UNIANDRADE)

O CARTEIRO E O POETA: UMA LEITURA POLÍTICO-LITERÁRIA | 233

Autora: Ana Lúcia Costa Barbosa (UFMG)

Orientadora: Prof^a. Dra. Márcia Arbex (UFMG)

THE CHEMICAL WEDDING: DA POESIA DE WILLIAM BLAKE AO ÁLBUM MUSICAL DE BRUCE DICKINSON E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA | 245

Autor: Márcio Pereira Ribeiro (UNIANDRADE)

A INTERTEXTUALIDADE BÍBLICA E A PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM *ANA TERRA*, DE ERICO VERISSIMO

Autora: Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira Klein (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo trará dois olhares acerca da personagem Ana Terra, na obra *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, mais especificamente na primeira parte da trilogia, intitulada “O Continente”. O primeiro olhar contemplará uma análise comparada entre passagens do texto de Verissimo e determinados capítulos dos livros bíblicos de *Provérbios* e *Eclesiastes*. O segundo olhar será direcionado à filosofia da presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, considerando a existência, no texto de Verissimo, de um ciclo de repetições em que o passado se faz presente e vice-versa por meio da materialidade do vento enquanto algo capaz de produzir *Stimmung*. O estudo tratará, em suma, das comparações entre Ana Terra e a representação bíblica da mulher virtuosa, presente no livro de *Provérbios*, e o relacionamento íntimo que a personagem estabelece com a atmosfera e ambiência capazes de produzir fortes efeitos de presença, impactando, também, o corpo e os afetos dos leitores.

Palavras-chave: intertextualidade bíblica; produção de presença; *Stimmung*; provérbios.

Introdução

Aborda-se, neste artigo, o volume “Continente”, primeira parte da trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, especificamente o capítulo intitulado *Ana Terra*. Duas perspectivas chamam a atenção nesta obra e foram, por este mesmo motivo, escolhidas como tema principal para este artigo. A primeira perspectiva diz respeito à intertextualidade com textos bíblicos, uma vez que, já em sua epígrafe, Verissimo nos traz um versículo de *Eclesiastes*, o qual remete ao vento e à sua ação cíclica, ao movimento das gerações, à perenidade da terra, realizando, a partir destes temas, uma correlação com todo o enredo da obra e, em especial, com a personagem Ana Terra, que estabelece um relacionamento pessoal com a “figura” do vento durante toda a narrativa.

Outro ponto a ser analisado dentro da intertextualidade com a Bíblia é a representação da figura feminina, o que nos permite estabelecer uma relação com a “mulher virtuosa” do livro de *Provérbios*, capítulo 31, paralelo esse, também, apresentado por Regina Zilberman em seu prefácio da referida obra, em que destaca a personificação da força feminina, apesar das histórias serem lideradas por homens.

A segunda perspectiva a ser considerada para esta análise reside na produção de presença e *Stimmung*, conceitos estabelecidos por Gumbrecht (2014), que apontam uma relação entre a materialidade e a produção de sentido no texto literário, enfatizando a subjetividade e a experiência estética que o referido texto proporciona ao leitor por meio da personificação da mulher gaúcha na figura de Ana Terra, que pode ser considerada a representação arquetípica por excelência da figura feminina ancestral. Tal representação traz em seu bojo a força que preza e luta pela permanência, pela continuidade da vida mesmo enfrentando as mais duras adversidades.

A trilogia *O tempo e o vento*, do gaúcho Erico Verissimo, está dividida em três partes, que podem ser consideradas de forma autônoma: “O Continente”, “O Retrato” e “O Arquipélago”. A

obra traz acontecimentos e histórias de dimensões épicas, as quais englobam 200 anos do processo de formação do estado do Rio Grande do Sul dos séculos XVIII ao XX, isto é, da ocupação do “Continente de São Pedro” até 1945, focalizando as disputas de terra e poder pelas famílias Amaral, Terra e Cambará, as quais compõem o cenário dessa célebre trama. Outro tema relevante diz respeito à povoação do território brasileiro e a demarcação de suas fronteiras, forjada a ferro e espada pelas lutas entre as coroas portuguesa e espanhola.

O foco narrativo está em terceira pessoa, sendo que o narrador se manifesta discretamente no decorrer da obra, traçando nos personagens perfis distintos. No caso de Ana Terra, personagem principal abordada neste artigo, a “voz” narrativa impõe a força do seu caráter diante dos trágicos acontecimentos que a acometem, e as lutas contra as adversidades que a sobrepujam, decidindo contrariar o próprio destino e viver, como ela mesma diz, “[...] por pura teimosia” (VERISSIMO, 2004, p. 158).

Ana Terra simboliza, desta maneira, a força feminina. Embora tenha nascido no Estado de São Paulo, fixou-se nos pampas gaúchos ainda muito jovem, o que implica na construção desta personagem como a matriarca do Rio Grande do Sul, a fundadora de um povo, a qual apresenta um embate entre a sensibilidade, a sabedoria inata e os golpes violentos que recebe da vida, sobrepujando as circunstâncias e perpetuando sua geração.

Pautados neste enredo, em seus ciclos e na resiliência da personagem em questão, traça-se um paralelo entre o referido texto e algumas referências bíblicas na forma de intertextualidade, como salienta Samoyault (2008):

A intertextualidade tornou-se um instrumento extremamente importante para o estudo das obras literárias, sobretudo na contemporaneidade, quando a presença de um ou mais textos em outro passou a ser um fato bastante comum, evidenciando que os textos “nascem uns dos outros; influenciam-se uns aos outros” (SAMOYULT, 2008, p. 9).

Neste caso, faz-se uso da intertextualidade implícita, uma vez que os textos bíblicos, com exceção da já referida passagem em *Eclesiastes*, não estão diretamente citados e requerem uma certa atenção e esforço do leitor para a identificação das relações, visto que o próprio Verissimo era conhecedor destes textos e faz determinada alusão a estas referências nas entrelinhas de sua obra: “Nossa leitura e nossa escrita dialogam entre si à medida que escrevemos, em resposta direta e indireta ao que havíamos lido anteriormente” (BAZERMAN, 2021, p. 139).

Lançaremos, desta forma, mão deste pressuposto na análise da intertextualidade entre a Bíblia e o romance de Verissimo.

Além das relações intertextuais acima apontadas, analisaremos as formas pelas quais o texto de Verissimo produz o que Gumbrecht (2010) chama de ‘presença’ e *Stimmung* na forma de percepções sensoriais que não ocorrem na dimensão da interpretação, estando atreladas a estados físicos, emocionais e psicológicos que afetam diretamente o leitor: “[...] os textos afetam os

“estados de espírito” dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (GUMBRECHT, 2014, p. 14). Para Gumbrecht, “[...] qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; [...] qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados” (2010, p. 139).

Seguindo essa perspectiva, pode-se avaliar alguns trechos de “Ana Terra” em que se tornam evidentes o impacto do texto nas emoções do leitor, uma vez que a produção dos efeitos de presença aponta para as possibilidades do vínculo íntimo da linguagem com a própria ambiência, com a vida, com a cultura que levam a desenvolver inter-relações reflexivas, tangíveis e afetivas implicadas ao outro (o personagem), e ao lugar onde habitamos (nossas próprias memórias).

O termo *Stimmung*, também abordado neste artigo, está pautado na obra de Gumbrecht (2014), sendo associado ao clima, à atmosfera e à ambiência e, também, aos conceitos de *mood* e *climate*: “*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas e sobre ela exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Stimmung trata, portanto, da forma pela qual a leitura da obra reverbera no interior do leitor, sendo capaz de ressuscitar memórias ou sentimentos capazes de afetar não só o intelecto, mas os corpos e as mentes deste mesmo leitor. Para Gumbrecht (2014), *Stimmung* “[...] pode ser definido como a presença de algo que atinge a psique do leitor, apresentando um potencial dinâmico, o qual acaba por “tornar-se presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Desta forma, a experiência literária não é simplesmente a decodificação da verdade mesclada na superfície de um texto, mas um movimento em uma parada, uma interrupção, por meio da qual o leitor “[...] afetiva e corporalmente” (GUMBRECHT, 2014, p. 30) participa das atmosferas e atitudes de uma vida que “é” e “não” é sua ao mesmo tempo.

O vento, a terra, seus ciclos — Ana Terra e a intertextualidade bíblica

Ana Terra representa a força, a determinação e a resistência de uma mulher que enfrenta as adversidades da vida dos pampas gaúchos, em suas remotas estâncias, na segunda metade do século XVIII. Coincidentemente, ou não, o autor atribui a personagem um nome sugestivo e intrigante, uma vez que ANA é um palíndromo, ou seja, uma palavra que preserva o mesmo sentido mesmo lida de trás para frente. Seu nome, portanto, já remete a um ciclo, algo que gira ao seu redor; entretanto, o sobrenome TERRA apresenta um significado oposto, remetendo à permanência e à fixação de algo consistente e territorial, bem como um lugar de vida e de morte, algo que é apresentado ao leitor na epígrafe do livro por meio da já mencionada referência explícita a *Eclesiastes*: “Uma geração vai, e outra geração vem; mas a terra para sempre permanece. E nasce o

sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar, de onde nasceu. O vento vai para o sul e faz o seu giro para o norte; continuamente vai girando o vento e volta fazendo os seus circuitos” (BÍBLIA – Ecles. 1:4-9).

No trecho “Uma geração vai, outra geração vem”, as palavras usadas retratam a trajetória da personagem, ao passo em que ela, ainda jovem, presencia a desolação de sua família, a morte de sua mãe, a morte de Pedro Missioneiro, seu amor controverso, o assassinato de seu pai e seus irmãos, sua casa destruída, seu corpo vituperado, um ciclo de dor e sofrimento. No entanto, a terra é algo que permanece, tem poder da regeneração, a qual acontece por meio de seu filho Pedrinho, fruto de um relacionamento proibido e ao mesmo tempo, desejado, um novo ciclo, em um outro lugar, uma nova terra.

Doré (1997, p. 25) corrobora com essa afirmação em sua análise do texto de Eclesiastes quando diz que “a terra assiste, impassível, à morte de criaturas vivas e o nascimento de novos seres, de forma que as gerações se sucedem sem fim. No entanto, a terra também é varrida por incansáveis movimentos repetitivos” (tradução livre¹). Ao analisar esta porção do texto bíblico atrelado ao texto de Veríssimo, percebe-se a relação entre um e outro como uma tessitura, um paralelo que nos leva a refletir a intencionalidade do autor em traçar essa narrativa, tão cheia de símbolos e sentimentos, sem que isso implique, necessariamente, no atrelamento de um cunho teológico à escrita do autor. Ousa-se dizer, entretanto, que seu relato, principalmente no que diz respeito à história de Ana, do seu corpo, suas dores, seus prazeres e suas memórias, nos proporciona a reflexão e a relação entre o humano e o divino.

Conforme estudos de Jung (1969), Ana Terra pode ser considerada um arquétipo, pois é um modelo ou padrão original que serve de inspiração para outras pessoas. A referida personagem apresenta características de dois arquétipos ao longo da sua história: o da heroína, por enfrentar as adversidades da vida no ermo dos pampas gaúchos com força, determinação e resistência, que luta pela sobrevivência e pela proteção da sua família, e o de uma pessoa comum, que busca integrar-se à sua comunidade e à sua cultura, sem perder sua sensibilidade e sua fé.

Desta forma, pode-se considerá-la como arquétipo da matriarca, uma vez que ela simboliza a mulher que assume um papel central na família e na sociedade, transmitindo valores e crenças às gerações futuras, aquela que cuida da terra e da vida, que resiste às opressões, as violências e que mantém viva a memória histórica e ancestral do seu povo. O texto bíblico de *Provérbios* 31 nos fornece a descrição desta mulher:

10 Mulher virtuosa quem a achará? O seu valor muito excede ao de rubis.

11 O coração do seu marido está nela confiado; assim ele não necessitará de despojo.

12 Ela só lhe faz bem, e não mal, todos os dias da sua vida.

¹ “La tierra asiste, impassible, a la muerte de las criaturas vivas y al nacimiento de nuevos seres, con lo que las generaciones se suceden sin fin. Sin embargo, también la tierra se ve barrida por incansables movimientos repetitivos”.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

- 13 Busca lã e linho, e trabalha de boa vontade com suas mãos.
- 14 Como o navio mercante, ela traz de longe o seu pão.
- 15 Levanta-se, mesmo à noite, para dar de comer aos da casa, e distribuir a tarefa das servas.
- 16 Examina uma propriedade e adquire-a; planta uma vinha com o fruto de suas mãos.
- 17 Cinge os seus lombos de força, e fortalece os seus braços.
- 18 Vê que é boa a sua mercadoria; e a sua lâmpada não se apaga de noite.
- 19 Estende as suas mãos ao fuso, e suas mãos pegam na roca.
- 20 Abre a sua mão ao pobre, e estende as suas mãos ao necessitado (BÍBLIA – Prov. 31:10-20).

Ana Terra poderia, portanto, ser considerada a mulher virtuosa de *Provérbios* 31, dependendo da interpretação que se faça desses textos. Por um lado, pode-se argumentar que Ana não segue, em alguns quesitos, os padrões bíblicos de virtude, pois ela se envolve com um indígena missioneiro fora de uma relação matrimonial, uma relação que lhe trazia sentimentos de vergonha, mas também de prazer, descritos de forma excitante pelo autor: “seu desejo pelo ‘proibido’ (VERISSIMO, 2004, p. 131).

Cabe ressaltar que Ana era uma jovem virgem que deveria casar-se conforme os padrões cristãos de sua família, o que não invalida o compartilhamento de algumas características em comum com a mulher virtuosa de *Provérbios* 31:

Acordava e pulava da cama, mal raiava o dia. Ia aquecer a água para o chimarrão dos homens, depois começava a faina diária: ajudar a mãe na cozinha, fazer pão, cuidar dos bichos do quintal, lavar a roupa. Por ocasião das colheitas ia com o resto da família para a lavoura e lá ficava mourejando de sol a sol (VERISSIMO, 2004, p. 100).

Outro fator relevante é seu altruísmo e seu sacrifício para defender sua cunhada, sua sobrinha e seu filho da morte pelos castelhanos (VERISSIMO, 2004, p. 151). Vale ressaltar que, sobre este aspecto, a mulher de *Provérbios* também defendia sua prole e, assim como Ana, sujeitava-se a dor e o escárnio de seu corpo, pois assim como aconteceu a luta pela terra no Rio Grande do Sul, as mulheres israelitas de igual forma viveram essa realidade vendo seus esposos e seus filhos serem mortos, suas terras serem devastadas, seus sonhos serem roubados, o que não as impedia de cingir os seus lombos de força, fortalecer os seus braços, reerguerem-se do pó, reconstruírem suas tendas, prosperar e perpetuar suas gerações reiniciando seus ciclos ao sopro do vento assim como Ana Terra o fez. Isso nos remete novamente a *Eclesiastes* 1:09: “O que aconteceu antes vai acontecer outra vez. O que foi feito antes será feito novamente. Não há nada de novo neste mundo” (BÍBLIA, Eccl. 1:09).

Portanto, a dualidade entre Ana Terra e a mulher virtuosa de *Provérbios* 31 pode ser vista como uma questão de semelhança ou diferença, dependendo do ponto de vista que se adote. No prefácio da obra, Regina Zilberman brinda os leitores com a seguinte reflexão:

Por trás dessas senhoras estão várias outras, enlutadas por efeito das guerras que devastam a região e devoram seus homens [...], as mulheres que veem seus filhos e maridos partirem para a luta que os consumirá; que se dobram aos desígnios dos mais fortes; que, apesar de fracas, resistem e garantem a subsistência e o futuro de seus descendentes [...] (VERISSIMO, 2004, p. 11).

As referidas senhoras do trecho sobrescrito são Ana Terra, Bibiana e Luzia, mas podemos relacionar essa citação com Ana Terra e as mulheres israelitas, levando-nos a afirmar que ambas são personagens que representam a importância e a influência da mulher na família e na sociedade, cada uma à sua maneira e em seu contexto.

Por sua vez, pode-se dizer que em cada uma destas experiências, sejam reais ou ficcionais, proporcionam um impacto geracional e manifestam essa personificação em uma família e em um povo. Em suma, é inegável a representatividade arquetípica da figura da matriarca e sua produção de presença, tema do próximo capítulo.

O vento, a terra, seus ciclos — Ana Terra, presença e *Stimmung*

O capítulo *Ana Terra* está estruturado por meio da complexidade sociocultural, étnica e climática do Rio Grande do Sul, conforme discorreu-se no capítulo anterior. De igual forma, nessa obra, faz-se uma correlação com o texto bíblico, relações que atribuem sentido e significado à intertextualidade, além disso, pautados pela forte identidade e personificação da mulher gaúcha. Analisaremos, neste capítulo, os efeitos de presença e a *Stimmung*, criados pela personagem Ana Terra, por meio de elementos materiais que impactam as emoções e as memórias dos leitores.

Contudo, como se vivencia na leitura literária dimensão de ‘presença’ – aquela em que somos afetados no corpo e não apenas pelo intelecto? Pode-se dizer que a resposta para essa questão se dá por meio da imaginação; ou uma teoria da imaginação voltada à experiência que nos remetem a memórias ou, até mesmo, a uma realidade de pertencimento local.

Segundo Gumbrecht (2010), ‘presença’ nada mais é do que estar diante de algo, em contato com aquilo que está à nossa frente, que ocupa espaço no mundo e que pode ser tocado por nosso corpo, não sendo apreensível “exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9). É algo que transcende as emoções, que de certa maneira nos impacta e nos envolve corporalmente, ou seja, daquilo que não estaria disponível para ser quantificado em uma cultura de sentido, “[...] como por exemplo a eucaristia católica, a qual, é um ritual “mágico” que torna o corpo de Deus algo fisicamente presente” (GUMBRECHT, 2010, p. 112).

Assim como relacionam-se as referências bíblicas, no tocante à construção literária de Veríssimo, passa-se a apresentar alguns trechos de sua obra as quais produzem essa ‘presença’, ou seja, são capazes personificar sentimentos e experiências de forma particular.

Nessa perspectiva, o vento é um elemento repleto de significado e sentido, imprimindo sobre a personagem uma forte carga emocional e psíquica, ou seja, *Stimmung*, visto que a máxima da personagem é: “Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando” (VERISSIMO, 2004, p. 102). Desta forma, observa-se que a associação entre acontecimentos importantes da vida de Ana Terra à presença do vento é recorrente na narrativa, contribuindo assim

para a produção de determinados efeitos de presença, uma vez que o vento, manifesta-se como algo que a remete a uma ação passada materializada no presente, uma presença material: “Ana ficava acordada debaixo das cobertas, escutando o vento, eterno viajante que passava pela estância gemendo ou assobiando, mas nunca apeava do seu cavalo; o mais que podia fazer era gritar um – ‘Ó de casa!’ – e continuar seu caminho campo em fora” (VERISSIMO, 2004, p. 99).

Nesse trecho, percebe-se a personificação do vento em uma figura tipicamente gaúcha, o caixeiro viajante, que vem e vai, montado em seu cavalo, sem dia nem hora para chegar, e que muitas vezes não lhe dera nem ao menos um “O de casa!”, representando assim um sentimento de melancolia e solidão, a expressão de alguém que via o tempo passar e que, nem ao menos o vento lhe trazia a atenção desejada, a nostalgia e a representação cíclica da vida nos longínquos pampas.

Nota-se que o vento traz a sensação de movimento de nostalgia, mas, também, de renovo, imbricado em sua performance a materialização do tempo:

Eles guardavam na memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam as estações do ano. Ana Terra era capaz de jurar que aquilo acontecera na primavera, porque o vento andava bem doido [...] (VERISSIMO, 2004, p. 130).

Este trecho remete à característica campeira do povo gaúcho, à experiência campesina de controlar o tempo e as coisas pautados na experiência empírica dos fatos, no conhecimento da terra, da natureza e seus ciclos, algo arraigado na cultura sulista e que, de certa forma, traz à memória do leitor as histórias de antepassados ou a lembrança das flores desabrochando, da sua fragrância nas narinas, o que produz efeitos de presença e *Stimmung*. Consequentemente, torna-se possível afirmar que a obra literária é capaz de produzir ambientações com substância quase física, que tocam o leitor “como se de dentro” (GUMBRECHT, 2014, p. 32).

Verissimo destina um olhar atento à paisagem sulista por meio do narrador, cuja perspectiva é onisciente e onipresente, narra as ações, sentimentos, sensações e pensamentos da personagem atrelados às características culturais e territoriais e às próprias guerras, fato este que pode proporcionar ao leitor uma sensação de pertencimento e, por sua vez, pode ativar a revisitação de suas próprias memórias. Tais sensações podem ser constatadas em alguns trechos da narrativa: “Ana entrou no rancho e contou tudo à mãe, que estava junto do fogão botando no forno uma fôrma de lata com broas de milho” (VERISSIMO, 2004, p. 104).

Por meio destas descrições, o texto traz uma sensação de pertencimento, uma realidade cultural campeira, materializada no fogão à lenha, nas broas, na conversa com a mãe, descrições estas nas quais percebe-se uma relação afetiva que pode despertar no leitor emoções que o remetam a experiências pessoais, como, por exemplo, o cheiro das broas assando invadindo a casa.

No trecho “Ana Terra ficava em casa fiando e cuidando do neto. Quando Juvenal chorava, ela pedalava mais de mansinho e cantava-lhe velhas cantigas que aprendera com a mãe, as mesmas

que cantara um dia para Pedrinho” (VERISSIMO, 2004, p. 182), percebe-se uma ação geracional, a cantiga e o tear, em que a música e a roca, como em uma dança, perpetuam uma geração, revelando a produção de presença através das lembranças vividas desde a infância da personagem.

Por sua vez, em “Nas noites de ventania, ela pensava nos seus mortos. Muitos anos depois, sua Bibiana, já mulher feita, ouvia a avó dizer, quando ventava: ‘Noite de vento, noite dos mortos [...]’” (VERISSIMO, 2004, p. 185), percebemos a “voz” do vento, trazendo a memória, as falas da avó, o que mais uma vez ressalta a produção de presença e *Stimmung* atreladas ao vento em relação às personagens.

Observa-se, novamente, a revisitação da memória, em que Verissimo, entremeando literatura e história, o ficcional com o bibliográfico, utilizou o Rio Grande do Sul como cenário para a construção de paisagens e personagens enigmáticas, fortes e psicologicamente profundas, as quais extrapolam a narrativa textual e passam a representar a manifestação quase física de um povo ainda incipiente, corroborando com Gumbrecht (2009) quando este afirma que “a linguagem, sob determinadas condições, pode tornar o passado tangivelmente presente” pois “sempre que ‘tornamos presentes’ coisas, corpos ou sentimentos, ativamos e acentuamos aquela dimensão de experiência que, em minha tipologia introdutória básica, chamo ‘cultura de presença’” (GUMBRECHT, 2009, p. 17). Pode-se afirmar que a produção dos efeitos de presença se dá quando o enredo se torna parte integrante da experiência de leitura do próprio leitor, tornada tangível por meio da intensidade que os ‘toca’ de acordo com a individualidade de cada um.

Considerações finais

Verissimo revela, em seu texto, que mesmo sem ter voz ativa, a mulher teve uma participação crucial na construção histórica do Rio Grande do Sul, resignando-se de suas posturas e opiniões e sendo auxiliadora nas ações protagonizadas pelos personagens masculinos, seja na guerra ou nas ações constituídas no âmbito histórico e geracional. Isso é também percebido nos escritos bíblicos, em uma mulher que aparentemente era resignada aos afazeres domésticos e ao cuidado da família, mas que subsidiaram a existência e a perpetuação de um povo cuja formação histórica pode ser equiparada, guardadas as devidas proporções, ao povo gaúcho.

Chaves (1994) diz que “[...] contar a história do seu povo significava assumir o passado, tornando-o presente nas suas personagens imaginárias; e, por isso mesmo, espelhando já o futuro adivinhado” (CHAVES, 1994, p. 60). Assim, Érico Verissimo revela em seu texto questões que traçam paralelos entre a ficção e a história rio-grandense, o que nos mostra que ele foi ao encontro daquilo que os historiadores buscam: a impressão de vida e a marca do espírito de um tempo passado, fato este que proporciona a experiência e uma certa relação emocional e sensorial no texto analisado e em especial em *Ana Terra*, o que impacta os leitores da obra.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Permite-se aqui dizer que ainda há muito a explorar nesta tão significativa obra. Retornando ao texto da epígrafe, retirada de Eclesiastes, que nos relembra do ciclo, da repetição, e da sagacidade humana em retomar, por meio da memória e de seu tocante interior, o rumo de sua trajetória pessoal e/ou coletiva: “O que aconteceu antes vai acontecer outra vez. O que foi feito antes será feito novamente. Não há nada de novo neste mundo” (BÍBLIA, Ecles. 1:09).

Referências

BAZERMAN, C. **Escrita, gênero e interação social**. Trad. Judith Chambliss Hoffnagel. 2. ed., Recife: EDUFCA, 2021.

BÍBLIA SAGRADA. Referências de fonte eletrônica. Bíblia on-line. Almeida corrigida fiel. 2009. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

CHAVES, F. L. **Matéria e invenção**: ensaios de literatura. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.

DORÉ, D. Referências de fonte eletrônica. **Eclesiastés y eclesiástico**: o Qohélet y Sirácida. Espanha: Editorial Verbo Divino, 1997. Disponível em: [https://www.mercaba.org/SANLUIS/CUADERNOS_BIBLICOS/091%20Eclesiast%C3%A9s%20y%20Eclesiastico%20\(DANIEL%20DORÉ\).pdf](https://www.mercaba.org/SANLUIS/CUADERNOS_BIBLICOS/091%20Eclesiast%C3%A9s%20y%20Eclesiastico%20(DANIEL%20DORÉ).pdf). Acesso em: 10 jul. 2023.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência e *stimmung***: por um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da Historiografia**, Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 03, pp. 10-22, set. 2009.

PSICOLOGIAS DO BRASIL. Referências de fonte eletrônica. **Carl Gustav Jung**: os doze arquétipos comuns. Disponível em: <https://www.psicologiasdobrasil.com.br/carl-gustav-jung-os-doze-arquetipos-comuns>. Acesso em: 11 jul. 2023.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Hucitec, 2008.

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

KLEIN, Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira. A intertextualidade bíblica e a produção de presença em *Ana Terra*, de Érico Veríssimo, pp. 6-14, Curitiba, 2023.

A PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM “A PARASITA AZUL”: UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA DE GUMBRECHT E DAS RELAÇÕES COM A LITERATURA BÍBLICA

Autora: Eunice Maria Linhares Cirino Camargo (UNIANDRADE)

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

Resumo: O objetivo deste artigo consiste em analisar o conto intitulado “A parasita azul”, de Machado de Assis, a partir dos efeitos da experiência estética de leitura, com base na filosofia de presença de Hans Ulrich Gumbrecht, conforme exposto em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010). Para esse propósito, será aplicado o conceito de *Stimmung* a fim de identificar na narrativa a existência de efeitos de presença, assinalando, a partir de tal identificação, os elementos considerados capazes de ultrapassar o campo hermenêutico. Neste contexto, serão explorados trechos do conto que apresentam aspectos relacionados à memória, ao corpo, à performance, conceito utilizado por Paul Zumthor para explorar a materialidade do texto literário, a volta para casa, entre outros. Além disso, pretende-se explorar as relações intertextuais com outras obras literárias, essencialmente com a literatura bíblica, mais especificamente no tocante às relações com o tema do retorno ao lar.

Palavras-chave: “A parasita azul”; Bíblia; intertextualidade; produção de presença; *Stimmung*.

Introdução

Machado de Assis é amplamente reconhecido como um dos mais destacados escritores da literatura brasileira, estabelecendo-se, indubitavelmente, como uma figura proeminente na cultura nacional. Sua contribuição para o corpus literário nacional é notável. Sua vasta fortuna crítica aborda de maneira significativa diferentes assuntos relacionados à realidade social que o cercava. É impressionante a quantidade de obras produzidas pelo escritor, explorando quase todos os gêneros literários de seu tempo, tais como romances, contos, crônicas, poemas, entre outras contribuições literárias e jornalísticas.

Com o propósito de analisar os efeitos da experiência estética de leitura com base na filosofia da presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, será analisado o conto “A parasita azul”, de Machado de Assis, uma vez que o conto apresenta alguns aspectos que podem ser analisados dentro de uma abordagem não-hermenêutica.

De acordo com John Gledson (2007), Machado produziu aproximadamente 200 contos ao longo de sua carreira literária. Entre estes, “A parasita azul” se destaca como um dos primeiros a ser divulgado pelo autor, sendo originalmente veiculado no periódico *Jornal das Famílias* e posteriormente incluso na coletânea intitulada *Histórias da meia-noite*. Para Gledson, “‘A parasita azul’ pode não ser o mais bem-sucedido dos contos de Machado, mas possui complexidades e mistérios surpreendentes” (GLEDSON, 2008, p. 172).

Gledson ressalta a importância de examinar as obras de Machado categorizadas por ele como “menores”, uma vez que tais obras desempenham um importante papel na análise da trajetória literária percorrida pelo do autor fluminense:

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O primeiro princípio é que não devemos ignorar as assim chamadas obras “menores” – contos, crônicas, poemas, ensaios e peças de teatro podem fornecer evidências, assim como os romances. Principalmente nesse período inicial, assim parece, um dos sinais mais notáveis da originalidade e da determinação de Machado é a habilidade que tinha em usar diferentes gêneros para diferentes finalidades – suas possibilidades e mesmo suas limitações, o que eles excluía, tudo pode ter sua utilidade (GLEDSON, 2008, p. 166).

Essa obra oferece uma ampla gama de possibilidades de estudo no âmbito do paradigma hermenêutico, permitindo uma análise de temas fundamentais apresentados pelo autor, de modo velado, tais como nacionalismo, lealdade, status social, crítica ao sistema de governo, crítica ao romantismo entre outras temáticas. Este artigo não tem como objetivo central realizar uma análise hermenêutica do conto em questão. Contudo, alguns aspectos dessa abordagem serão apresentados de forma complementar, buscando enriquecer o estudo. É importante assinalar que a atribuição de significado aos textos constitui um componente natural à promoção da experiência estética.

Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht propõe um novo olhar sobre os textos literários, uma forma de analisar os objetos culturais sem invalidar, no entanto, a cultura em torno da interpretação. Para o autor, “[...] parece evidente que não se pode abdicar ingenuamente da cultura de sentido em que vivemos ou renunciar os conceitos e à compreensão. [...] a interpretação é parte integrante e necessária do estar-no-mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 9-10).

O propósito central deste trabalho é realizar uma análise do conto sob a ótica de Gumbrecht, por meio da utilização do conceito de *Stimmung* a fim de identificar na narrativa a existência de efeitos de presença, assinalando, a partir de tal identificação, os elementos que ultrapassam o campo hermenêutico. Além disso, pretende-se explorar as relações intertextuais com outras obras literárias, incluindo segmentos da Bíblia, nos quais um texto faz alusão ou estabelece conexão com outro, posto que, durante a leitura do conto, é possível ativar a memória literária, ou seja, recordar-se de outras obras que se conectam com o texto em análise, promovendo, a partir desta perspectiva, o enriquecimento da experiência de leitura e compreensão da obra.

“A parasita azul”

O conto “A parasita azul” (1873) é uma narrativa considerada, por alguns estudiosos, quase uma novela pelo seu elevado número de páginas. Foi publicado primeiramente no *Jornal das Famílias*, no período de junho a setembro de 1872, assinado por Job, um dos pseudônimos usados pelo escritor (MACHADODEASSIS.NET, 2021, s/n). Dos seis contos que formam a coletânea *Histórias da meia-noite*, cinco foram publicados neste periódico, voltado para o lazer das famílias brasileiras, especialmente das mulheres, que deveriam ser educadas de acordo com os princípios morais defendidos por aquela sociedade.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A narrativa de “A parasita azul” é apresentada por um narrador heterodiegético, onipresente, que detém o conhecimento pleno dos eventos passados e futuros, inclusive acessando os pensamentos dos personagens. A história tem início com o desembarque de Camilo Seabra, um médico recém-formado em Paris, no porto do Rio de Janeiro. O protagonista retorna ao Brasil pela pressão de seu pai, o comendador, um homem rico de Goiás, que ameaçou interromper sua mesada caso não retornasse. Ao desembarcar na capital brasileira, o narrador onisciente descreve uma sensação desoladora de Camilo ao regressar à sua pátria:

O espetáculo da cidade, que ele não via há tanto tempo, sempre lhe prendeu um pouco a atenção. Não tinha, porém, dentro da alma o alvoroço de Ulisses ao ver a terra da sua pátria. Era antes pasmo e tédio. Comparava o que via agora com o que vira durante longos anos, e sentia mais e mais apertar-lhe o coração a dolorosa saudade que o minava (ASSIS, 2021, p. 5).

A citação feita pelo narrador carrega uma dimensão irônica ao estabelecer uma comparação entre o herói grego Ulisses e Camilo. Enquanto Ulisses enfrentou uma árdua jornada para regressar à sua pátria após a guerra de Troia, Camilo não demonstrou qualquer sentimento nacionalista em relação à sua própria terra.

As lembranças de Paris permaneciam enraizadas na sua memória, levando-o a fazer constantes comparações entre a cidade francesa, vista como um modelo de “civilização”, e sua terra natal. Essa situação é retratada em diferentes fragmentos da narrativa, como pode ser observado no trecho a seguir, no qual Camilo recorda sua vida na cidade considerada “modelo”:

Saiu um pouco para tomar ar, e ainda mais se lhe acenderam as saudades de Paris. Tudo lhe parecia lúgubre, acanhado, mesquinho. Olhou com desdém olímpico para todas as lojas da rua do Ouvidor, que lhe pareceu apenas um beco muito comprido e muito iluminado. Achava os homens deselegantes, as senhoras de graciosas. Lembrou-se, porém, que Santa Luzia, sua cidade natal, era ainda menos parisiense que o Rio de Janeiro, e então, abatido com esta importuna ideia correu para o hotel e deitou-se a dormir (ASSIS, *ibidem*, p. 9).

É perceptível a significativa influência francesa na vida do protagonista. O narrador machadiano revela ao longo da trama o fascínio que Paris exerce sobre o personagem principal. Essa forte presença da França desempenha um papel importante na compreensão da narrativa. Vale ressaltar que a referência à França como exemplo de nação não estava restrita apenas ao imaginário do protagonista, mas também era compartilhada por uma ampla parcela da sociedade brasileira.

Essa constatação encontra respaldo nas palavras de Bellin (2015), que destaca que a influência francesa naquele período não se limitava somente ao Brasil, mas abrangia também o cenário mundial.

A crença na onipotência francesa passou a ser reconhecida como universal, perdurando por muito tempo no meio cultural europeu e também, no brasileiro. [...] De fato, o prestígio cultural da França era inegável tanto no Brasil quanto em Portugal, considerando as posições ocupadas por tais países no cenário internacional oitocentista (BELLIN, 2015, p. 139).

CAMARGO, Eunice Maria Linhares Cirino. A produção de presença em “A parasita azul”: uma análise a partir da teoria de Gumbrecht e das relações com a literatura bíblica, pp. 15-27, Curitiba, 2023.

Durante a jornada em direção a Goiás, Camilo encontra Leandro Soares, um conhecido de sua cidade e ambos partem juntos para Santa Luzia (cidade fictícia). Nesse contexto, Leandro compartilha com Camilo fatos relacionados à sua vida política, aventuras pessoais vividas e também menciona o seu sentimento não correspondido por uma mulher de admirável beleza, chamada Isabel Matos.

A chegada de Camilo à sua cidade natal foi festejada com grande entusiasmo por parte do comendador e tornou-se o tema principal de conversas na localidade, uma vez que sua postura e elegância eram admiradas pelos habitantes. No entanto, após o período inicial de euforia, o encanto começa a desvanecer, e a vida na cidade assume um caráter monótono. Em meio a essa realidade, o desejo de regressar à Europa intensifica-se cada vez mais, conforme descrito pelo narrador: “Invadiu-o então uma coisa a que podemos chamar — nostalgia do exílio” (ASSIS, 2021, p. 19).

Ao conhecer Isabel, Camilo fica profundamente impressionado com a notável beleza da moça. Ele busca estabelecer uma proximidade com ela, porém suas tentativas são ignoradas. Esse desprezo causa perplexidade, uma vez que ele era admirado por todos na pequena cidade e se considerava superior a qualquer outro pretendente que pudesse despertar o afeto da jovem. Apesar das dificuldades iniciais, o rapaz não desiste e persiste em sua busca para conquistar o coração de Isabel.

Em uma festividade anual, conhecida como Festa do Divino Espírito Santo, Camilo tem a oportunidade de reencontrar Isabel, sua pretendente. Enquanto a observava de longe, um homem baixinho se aproxima e sussurra algo em seu ouvido, deixando-o intrigado. Antes que pudesse estabelecer qualquer diálogo com esse indivíduo misterioso, ele desaparece em meio à multidão.

Algum tempo depois, casualmente, Camilo encontra o enigmático homem que revela a ele o segredo envolvendo Isabel, uma flor chamada de parasita azul e a própria pessoa de Camilo. O mistério que envolve os três é desvendado pelo narrador machadiano no capítulo “Revelação”, empregando o recurso da digressão para narrar uma história ocorrida na infância dos protagonistas.

Ama... uma parasita. Uma parasita? É verdade, uma parasita. [...]

Ah! mas aquela foi colhida em circunstâncias especiais. Dera-se o caso alguns anos antes. Um moço da localidade gostava então muito de Isabel, porque era uma criança engraçada, e costumava chamá-la sua mulher, gracejo inocente que o tempo não sancionou. Isabel também gostava do rapaz, [...].

Um dia viu Isabel uma linda parasita azul, entre os galhos de uma árvore. — Que bonita flor! — disse ela.

— Aposto que você a quer?

— Queria, sim... — disse a menina que, sem aprender, conhecia já esse falar oblíquo e disfarçado.

O moço despiu o paletó com a sem cerimônia de quem trata com uma criança e trepou pela árvore acima. Isabel ficou embaixo ofegante e ansiosa pelo resultado. Não tardou que o complacente moço deitasse a mão à flor e delicadamente a colhesse.

— Apanhe! — disse ele de cima.

Isabel aproximou-se da árvore e recolheu a flor no regaço. Contento por ter satisfeito o desejo da menina, tratou o rapaz de descer, [...].

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A impressão que Isabel recebeu naquela ocasião foi profunda. Gostava até então do rapaz; daí em diante passou a adorá-lo (ASSIS, 2021, p. 36-37).

Após desvendar o mistério, o filho do comendador Seabra decide procurar a jovem para expressar seu conhecimento dos fatos e reafirmar seu amor por ela. No entanto, mesmo correspondendo ao amor do rapaz, Isabel recusa seu amor, acreditando que ele não voltou para Santa Luzia por ela. Diante desta situação, Camilo concebe um plano com ajuda de Miguel, que revelou o segredo para conquistar definitivamente o coração da amada. O plano arquitetado pelo jovem é bem-sucedido e a bela moça aceita o amor de Camilo, culminando no casamento entre os dois.

Em uma de suas análises sobre autores do século XIX, Bellin (2023) destaca a postura bastante crítica de Machado em relação à presença e hegemonia da cultura francesa, um aspecto presente de forma contundente em diversas de suas obras literárias. O autor expressa críticas veementes ao papel do folhetim, enfatizando sua forte influência francesa e sua disseminação no contexto brasileiro, o que, na visão de Machado, acarretava uma deturpação da identidade dos escritores nacionais. Essa perspectiva adotada por Machado reflete seu posicionamento contrário a uma influência excessiva da cultura estrangeira sobre a literatura brasileira.

Entretanto, a insatisfação em relação ao modelo francês não era uma característica exclusiva de Machado, mas era compartilhada por diversos outros escritores, tanto nacionais quanto internacionais. Um exemplo disso é apresentado no artigo de Bellin (2015) que tem como foco analisar as representações do campo e da cidade presentes nas obras dos escritores Machado de Assis e Eça de Queiroz, estabelecendo uma abordagem comparativa entre elas. Nesta perspectiva, ambos os autores realizam críticas ao modo de vida associado ao cosmopolitismo e à modernidade parisiense.

Efeitos de presença

Hans Ulrich Gumbrecht, nascido na Alemanha em 1948 e naturalizado americano na década de 1990, é considerado um dos principais intelectuais da contemporaneidade. Foi professor em três universidades alemãs, professor emérito da Universidade Stanford, professor distinto da Universidade Hebraica de Jerusalém. Possui uma produção acadêmica extensa e admirada, na qual propõe uma abordagem inovadora para análise de textos literários. Sua produtividade intelectual é percebida como: “tão múltipla quanto caleidoscópica: do futebol brasileiro à pós-metafísica heideggeriana, há de tudo um pouco nas vinhas deste ex-alemão, um dos pensadores mais inquietos e desestabilizadores do panorama contemporâneo” (ROCHA, 2019, p. 3).

Seguramente, a produção intelectual de Gumbrecht abrange uma ampla variedade temática e revela uma diversidade notável. Suas principais obras são: *Os poderes da filologia* (2003), o já citado *Produção de presença* (2004), *Elogio da beleza estética* (2006), *Atmosfera, ambiência*,

Stimmung (2014). Em *Produção de presença*, na apresentação da obra, Marcelo Jasmin declara que:

Gumbrecht busca alternativas epistemológicas ao que denuncia como o predomínio praticamente absoluto e injustificado da autocompreensão das Humanidades como saberes cuja tarefa exclusiva é extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa. Para o autor, a história dessa vocação hermenêutica começa com a modernidade, quando a afirmação do cogito cartesiano se reproduz em inúmeras dicotomias – espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante nas quais o primeiro pólo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade) (JASMIN, 2010, p. 8).

O estudioso contesta e combate a supremacia da atribuição de sentido para a compreensão dos objetos de estudo. Postula uma desestabilização da centralidade do paradigma hermenêutico, sem, no entanto, eliminar integralmente a atribuição de significados, uma vez que essa prática é inerente ao indivíduo que, ao se deparar com os objetos culturais, sente a necessidade vital de interpretá-los.

O paradigma hermenêutico fundamenta-se em práticas interpretativas que frequentemente limitam o leitor a buscar significados de acordo com leituras preestabelecidas. O problema reside não na atribuição de sentido em si, mas sim, na tendência de limitar o texto, aprisionando-o a uma verdade absoluta imposta, muitas vezes, por diferentes interesses.

A proposta é que, ao se analisar os objetos culturais, os indivíduos mantenham-se intelectualmente e espiritualmente abertos, a fim de desenvolver uma experiência de leitura que não se restrinja apenas à prática interpretativa, mas que também aborde questões que transcendam o sentido.

A esse novo modo de olhar para os objetos, aspecto que a hermenêutica não consegue adentrar, Gumbrecht denomina de campo não-hermenêutico ou, ainda, materialidade da comunicação. A partir da definição deste desdobramento epistemológico, Gumbrecht chegou ao conceito de “presença” referido em sua obra *Produção de Presença*:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Conforme delineado pelo autor, “presença” engloba tudo aquilo que evoca uma sensação de tangibilidade, remetendo, dessa forma, a uma presença física. Esse efeito de tangibilidade surge com efeito da materialidade da comunicação e não com o sentido. Portanto, o que é tangível

implica em algo material, algo que possa ser tocado ou que lhe toque a mente, o corpo e os afetos, conforme assinalado pelo autor:

Falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados [...] (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39).

Após a publicação de *Produção de Presença*, Gumbrecht recebeu inúmeros questionamentos sobre a metodologia para identificar os efeitos de presença em objetos culturais. A partir deste questionamento, emerge uma reflexão específica sobre o conceito de *Stimmung*, que possibilitaria o resgate das formas textuais dentro de um viés não-hermenêutico, configurando-se como uma alternativa ao desgaste acadêmico devido a oscilação entre o desconstrucionismo e os estudos culturais. Para Gumbrecht (2014), *Stimmung* seria uma forma específica de produção de presença na literatura, na qual o leitor tem a possibilidade de vivenciar uma experiência estética enquanto oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença:

[...] prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Na obra “A parasita azul”, o leitor se depara com diversos fragmentos que permitem a exploração de uma dimensão singular, marcada pela presença e tangibilidade. Ao contar a história que abrange o mistério da vida de Isabel, o narrador evoca memórias do passado no contexto presente, provocando nos leitores os chamados efeitos de presença.

Ah! mas aquela foi colhida em circunstâncias especiais. Dera-se o caso alguns anos antes. Um moço da localidade gostava então muito de Isabel, porque era uma criança engraçada, e costumava chamá-la sua mulher, gracejo inocente que o tempo não sancionou. Isabel também gostava do rapaz, [...]

—Um dia viu Isabel uma linda parasita azul, entre os galhos de uma árvore.

— Que bonita flor! — disse ela.

— Aposto que você a quer?

— Queria, sim... — disse a menina que, sem aprender, conhecia já esse falar oblíquo e disfarçado.

O moço despiu o paletó com a sem cerimônia de quem trata com uma criança e trepou pela árvore acima. Isabel ficou embaixo ofegante e ansiosa pelo resultado. Não tardou que o complacente moço deitasse a mão à flor e delicadamente a colhesse.

— Apanhe! — disse ele de cima.

Isabel aproximou-se da árvore e recolheu a flor no regaço (ASSIS, 2021, p. 36-37).

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Por meio desta narrativa, Machado de Assis é capaz de imergir o leitor na cena em que Isabel solicita a Camilo que obtenha a flor desejada. A projeção das imagens por meio do exercício da imaginação também resulta na manifestação de presença.

No extrato do conto apresentado abaixo, verifica-se outra demonstração da produção de efeitos de presença, na qual Camilo é absorvido pela beleza da natureza, possibilitando ao leitor que experimente uma sensação subjetiva, que o impacta de uma forma que não consegue explicar. Sobre esse fenômeno, Gumbrecht (2014, p. 13) afirma que “Toni Morrison, ganhadora de um Nobel de literatura, descreveu uma vez esse fenômeno através do paradoxo exato de ‘ser tocado, como que de dentro’”.

Camilo ficou sozinho diante da noite, que estava realmente formosa e solene. Não faltava ao jovem goiano a inteligência do belo; e a quase novidade naquele espetáculo que uma longa ausência lhe fizera esquecer, não deixava de o impressionar imensamente.

De quando em quando chegavam aos seus ouvidos urros longínquos, de alguma fera que vagueava na solidão. Outras vezes eram aves noturnas, que soltavam ao perto os seus pios tristonhos. Os grilos, e também as rãs e os sapos formavam o coro daquela ópera do sertão, que o nosso herói admirava decerto, mas à qual preferia indubitavelmente a ópera cômica.

Assim esteve longo tempo, cerca de duas horas, deixando vagar o seu espírito ao sabor das saudades, e levantando e desfazendo mil castelos no ar (ASSIS, 2021, p. 15-16).

A narrativa “A parasita azul” possui elementos que fomentam uma abordagem distinta na compreensão do texto, sendo impulsionada pela descrição minuciosa fornecida pelo narrador machadiano, quando ele relata a experiência do personagem ao perceber, com riqueza de detalhes, os sons emitidos pelos animais. Todas essas informações propiciam o envolvimento do leitor, suscitando diferentes sensações, sensações essas definidas por Gumbrecht como *Stimmung*.

Outro trecho do conto que evidencia a presença de *Stimmung* ocorre quando o protagonista avista Santa Luzia à distância, momento em que é transportado, em sua memória, de volta a fazenda onde viveu sua infância, tornando o passado presente, gerando inquietação no personagem, conforme é apresentado pelo narrador: “Camilo sentiu abalar-lhe fortemente o coração. Um sentimento sério o dominava. Por algum tempo, ao menos, Paris com os seus esplendores cedia o lugar à pequena e honesta pátria dos Seabras” (ASSIS, 2021, p. 17). Ainda nessa parte do conto é evidenciado um pequeno movimento de “volta para casa”, uma reconexão com as origens, “Camilo estava apaixonado; no dia seguinte amanheceu pior; cada dia que passava aumentava a chama que o consumia. Paris e a princesa, tudo havia desaparecido do coração e da memória do rapaz. Um só ente, um lugar único mereciam agora as suas atenções: Isabel e Goiás” (ASSIS, 2021, p. 34).

A *Stimmung* também pode ser suscitada por meio da descrição de uma imagem, da descrição de indumentária e paleta de cores usadas pela personagem, bem como, por meio de cadeias semânticas, conforme apresentada na cena em que Camilo avista Isabel pela primeira vez:

Tanto quanto se podia julgar à primeira vista, a esbelta cavaleira devia ser mais alta que baixa. Era

morena, — mas de um moreno acetinado e macio, com uns delicadíssimos longes cor-de-rosa —, o que seria efeito da agitação, visto que afirmavam ser extremamente pálida. Os olhos — não lhes pôde Camilo ver a cor, mas sentiu-lhes a luz que valia mais talvez, apesar de o não terem fitado, e compreendeu logo que com olhos tais a formosa goiana houvesse fascinado o mísero Soares. Não averiguou — nem pôde, as restantes feições da moça; mas o que pôde contemplar à vontade, o que já vinha admirando de longe, era a elegância nativa do busto e o gracioso desgarro com que ela montava. Vira muitas amazonas elegantes e destros. Aquela porém tinha alguma coisa em que se avantajava às outras; era talvez o desalinho do gesto, talvez a espontaneidade dos movimentos, outra coisa talvez, ou todas juntas que davam à interessante goiana incontestável supremacia (ASSIS, 2021, p. 22).

A cena apresentada pelo narrador é capaz de produzir um clima específico, contemplativo de Camilo em relação à Isabel. A performance da jovem naquele momento, o modo como montava o cavalo, a postura esbelta evocando a imagem de uma bela amazona, o jogo de palavras, as cores para descrever as características físicas da bela jovem, todos esses elementos são capazes de impactar o leitor e suscitar sentimentos, portanto, gerar *Stimmung*, fenômeno que emerge da consciência no momento em que o leitor entra em contato com a experiência literária.

Intertextualidade

Nas obras de Machado de Assis, podem ser identificadas relações intertextuais que estabelecem conexões com diversas obras da literatura universal. Além do mais, o autor também dialoga com textos bíblicos, com a mitologia grega e outras fontes, demonstrando assimilação e interação com diversas áreas do conhecimento.

Segundo Souza, “[...] a presença da intertextualidade na obra de Machado de Assis constitui um campo vasto no âmbito da análise literária, especialmente no que se refere às alusões e empréstimos que ele faz de vários autores estrangeiros de épocas diversas” (2018, p. 89). As relações intertextuais foram expostas no site machadodeassis.net, que permite ao leitor acessar, por meio de uma busca ágil e descomplicada, elementos que estabelecem conexões entre os textos de Machado e outras obras literárias. Como exemplo, destaca-se que o livro bíblico Gênesis é mencionado explicitamente em oito obras machadianas (MACHADODEASSIS.NET, 2021, s/n).

Ao visualizar a intertextualidade na obra machadiana em um site de internet, em que o intertexto está ligado, isto é, conectado ao texto através de ligações eletrônicas (*links*), torna-se perceptível no conto em análise a presença de algumas passagens que remetem o leitor a outras obras literárias. Nesta composição, Machado de Assis estabelece um diálogo com a Bíblia, com eventos históricos, com a mitologia e com outros autores, conferindo ao leitor uma experiência enriquecedora. A história do romance que envolve o conto “A parasita azul” se assemelha ao enredo principal da obra *A moreninha*, de Joaquim Manuel Macedo, cuja trama se desenrola na Ilha de Paquetá e tem como protagonistas Carolina e Augusto, que também na infância trocam juras de amor e um camafeu (joia), cujo objeto tem papel fundamental para que ambos se reconheçam.

John Gledson, em brilhante ensaio sobre “A parasita azul”, observa que:

Primeiro, quero atentar para a parte central do enredo, o episódio da parasita em si, e o motivo dos namorados que na infância fazem uma promessa mútua a ser cumprida muitos anos depois. [...] Essa parte do enredo é quase exatamente a mesma de *A moreninha* (1844), o primeiro romance realmente bem-sucedido a ser escrito no Brasil. Muitos leitores lembrarão da história dos dois amantes, Augusto e Carolina (“a moreninha”). No sétimo capítulo do romance, Augusto narra como, sete anos antes, conhecera uma garota na praia e resgatara-a das ondas enquanto ela tentava pegar uma concha – não só isso, ele entrou no mar e resgatou também a concha (GLEDSON, 2008, p. 195).

O conjunto de textos literários do período romântico que tratam da experiência do exílio, cuja expressão máxima é o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, também pode ser apontado como outra referência citada no conto em análise, quando o narrador descreve o desejo do protagonista de retornar a Paris, mencionando que “Invadiu-o então uma coisa a que podemos chamar — nostalgia do exílio” (ASSIS, 2021, p. 19). Eis que surge aqui a ironia típica machadiana.

A expressão “nostalgia do exílio” emerge como uma perspectiva oposta às convicções nacionalistas, com as quais os escritores procuravam engrandecer a pátria de origem em detrimento do país onde o indivíduo se exilou, como ilustrado no poema de Gonçalves Dias. Portanto, pode-se perceber que Machado tinha a intenção de criar um novo significado, com o propósito de criticar ou subverter a postura de Camilo. Segundo Gladson (2018, p. 169), “A paródia parece ser um elemento constitutivo do desenvolvimento criativo e do método de Machado”. O retorno do exílio que causa nostalgia em Camilo não é a saudade de sua terra, mas a saudade de estar no exílio.

É possível também identificar no conto machadiano fragmentos que evocam substratos bíblicos presentes no Antigo e Novo Testamento. De acordo com Bellin (2023), Machado de Assis era um leitor assíduo do Livro Sagrado, o que leva a autora do presente artigo a compreender a presença marcante de citações bíblicas em suas obras. Nesta parte do trabalho, serão apresentados alguns trechos da obra que evidenciam essa intertextualidade com passagens da Bíblia.

Em “A parasita azul” podem ser apontados aspectos que remetem à *parábola do filho pródigo*, encontrada no Livro de Lucas, do Novo Testamento da Bíblia.

Um homem tinha dois filhos. O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres. Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente (BÍBLIA, Lucas 15, 11-13).

Outra referência à Bíblia é identificada, quando o narrador machadiano faz uso de um trecho do livro de Gênesis (BÍBLIA, 2002), no qual Esaú troca seu direito de primogenitura com Jacó por um prato de lentilhas. Essa menção é empregada para estabelecer uma comparação com o acordo firmado entre Camilo e Soares.

Os leitores adivinham bem que Camilo nada havia dito em favor de Soares; mas empenhou-se logo nesse sentido, e o pai com ele, e afinal conseguiu-se que Leandro Soares fosse incluído numa chapa

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

e apresentado aos eleitores na próxima campanha. Os adversários do rapaz, sabedores das circunstâncias em que lhe foi oferecida a candidatura, não deixaram de dizer em todos os tons que ele vendera o direito de primogenitura por um prato de lentilhas (ASSIS, 2021, p. 48).

Mais um aspecto significativo da obra relacionada ao Livro Sagrado, merecedor do capítulo mais extenso do conto, é a Festa do Divino. De acordo com as referências na ficção machadiana é uma celebração popular.

A festa do Espírito Santo, ou “festa do Divino”, como é até hoje denominada no interior do Brasil, é uma celebração popular de Pentecostes, ocasião em que, segundo o relato bíblico (*Atos 2*), cinquenta dias depois da Páscoa, o Espírito Santo se manifestou aos discípulos de Jesus. Na tradição cristã, o Espírito Santo é a terceira pessoa da Santíssima Trindade, sendo Deus-pai a primeira pessoa (o mesmo Jeová ou Javé dos judeus) e Deus-filho (Jesus Cristo), a segunda (MACHADODEASSIS.NET, 2021, s/n).

Além de ser referenciada no conto em análise, a “festa do Divino” também se faz presente em duas outras obras de Machado, no conto “Dívida Extinta” e no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É possível observar, considerando o número elevado de citações envolvendo passagens bíblicas, que Machado possuía profundo conhecimento da doutrina e das escrituras cristãs, ao mesmo tempo que detinha um grande respeito pela religiosidade popular. Como mencionado anteriormente, o autor recorria a passagens bíblicas para contar suas histórias, suscitando a prática da intertextualidade, muitas vezes, também com o propósito de tecer críticas sociais e religiosas relevantes ao cenário de sua época. No ensaio sobre “A parasita azul”, Gledson afirma que: “É impossível não ver aqui uma tentativa de escrever uma sátira política mais generalizada. [...] Machado está zombando do sistema imperial brasileiro, com suas honrarias, suas ordens de cavalaria, seus barões, viscondes etc. Trata-se de uma sociedade hipnotizada por uma coroa de papelão” (GLEDSON, 2008, p. 207). Em síntese, a seção que aborda a “festa do Divino” pode ser interpretada como uma sátira direcionada ao Brasil daquela época, em que o escritor ironiza o sistema político vigente, apontando para as deficiências do país resultantes do sistema monárquico. Essa análise poderia ser objeto de um extenso capítulo, devido à complexidade e riqueza das questões políticas e culturais que emergem do assunto em questão.

As técnicas literárias possibilitam que Machado de Assis estabeleça uma narrativa única e criativa, na qual ele se apropria de elementos de outras obras, recriando-os com sutileza e originalidade, contribuindo, assim, para a construção de um estilo de escrita admirável.

Considerações finais

Este artigo procurou analisar o conto “A parasita azul” a partir do olhar crítico com relação à forte influência da cultura francesa no século XIX que Machado de Assis tecia, ainda que, de maneira velada, em suas obras, sob a perspectiva do protagonista Camilo Seabra, que idealizou

Paris como modelo de civilização e se encantou com seus modos de vida e costumes. Ao longo da narrativa, percebe-se uma transformação em Camilo à medida que ele se apaixona por Isabel. Suas lembranças e conexões com Paris são, aos poucos, deixadas de lado, dando espaço a novas aspirações e, ao mesmo tempo, aproximando-o de sua identidade e origens brasileiras

O conto foi analisado a partir de uma abordagem fundamentada na filosofia de presença de Gumbrecht, utilizando o conceito de *Stimmung*, demonstrando, por meio de alguns trechos da história, que é possível realizar uma experiência de leitura diferente daquela estabelecida pelo paradigma hermenêutico em relação a esta mesma obra. Essa perspectiva fornece uma visão inovadora dos elementos capazes de promover a experiência de leitura, expandindo as possibilidades de análise das obras e destacando o impacto somático na compreensão da obra literária.

A análise da obra “A parasita azul” também permitiu explorar a intertextualidade, um elemento frequente nas criações de Machado de Assis, revelando relações tanto com outros autores literários quanto com substratos bíblicos, destacando a habilidade do autor em dialogar com diferentes fontes e incorporar elementos de diversas tradições literárias.

Referências

ASSIS, J. M. M. de. **A parasita azul**: histórias da meia-noite. Casa Literária, 2021.

BELLIN, G. P. O campo e a cidade em Machado e Eça: uma leitura comparativa de *A Cidade e as Serras* e *A Parasita Azul*. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 4, n. 2, pp. 137-153, 2015.

BELLIN, G. P. **Sobre lamentos, Poe, Gogol Baudelaire e Machado de Assis**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U9lgYp5IP60&t=73s>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

GLEDSON, J. 1872: “A parasita azul” ficção, nacionalismo e paródia. **Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis**, São Paulo, v. 23-24, pp. 163-218, 2008.

GLEDSON, J. **50 Contos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

CAMARGO, Eunice Maria Linhares Cirino. A produção de presença em “A parasita azul”: uma análise a partir da teoria de Gumbrecht e das relações com a literatura bíblica, pp. 15-27, Curitiba, 2023.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

JASMIN, M. Apresentação. In: GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

MACHADODEASSIS.NET. **Referências na ficção machadiana**. Disponível em: <https://machadodeassis.net/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

ROCHA, J. C. de C. Gelassenheit e seus descontentes: algumas reflexões sobre a obra de Hans Ulrich Gumbrecht. **Relevo**, Curitiba, a. 10, n. 2, 2019, pp. 3. Disponível em: <https://jornalrelevo.com/09-2019-especial/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

SOUZA, V. M. C. D. **Intertextualidade**: a nomeada nas personagens de Machado de Assis. Curitiba: Bookwire/Appris, 2018.

CAMARGO, Eunice Maria Linhares Cirino. A produção de presença em “A parasita azul”: uma análise a partir da teoria de Gumbrecht e das relações com a literatura bíblica, pp. 15-27, Curitiba, 2023.

O OLHAR E A ESCUTA COMO PRESENÇA E RITMO NO CONTO “O DIPLOMÁTICO”, DE MACHADO DE ASSIS

Autor: Claudinei Duarte de Lima (UNIANDRADE)

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

Resumo: Neste artigo, pretendo apresentar uma reflexão sobre o conto “O diplomático” (1896), de Machado de Assis, com uma análise das personagens direcionado ao olhar e à escuta enquanto presença e ritmo. A abordagem será fundamentada na obra de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), mais especificamente em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), com destaque ao fenômeno do ritmo analisado no livro *Dimensões do ritmo nos contos de Machado de Assis*, de Greicy Pinto Bellin. O artigo, tem, além disso, como objetivo responder algumas indagações oriundas do conto: olhar é a mesma coisa que enxergar? Qual a relação do olhar com o ouvir? Olhos e ouvidos estão conectados? Como perceber essa relação no conto escolhido para análise? Esses olhares apresentam a mesma intensidade, o mesmo ritmo? Pode-se escutar com os olhos e ver com os ouvidos? Objetiva-se, enfim, demonstrar como o fenômeno do ritmo pode impactar cada pessoa na sua travessia enquanto leitor.

Palavras-chave: olhar; escutar; “O Diplomata”; presença; ritmo.

Introdução

Machado de Assis, profundo conhecedor da alma humana, expressa nos seus contos facetas essenciais da natureza comportamental das pessoas através das personagens que ilustram sua obra. Nesse sentido, ao ler alguns contos do mesmo, uma das características que me chamou a atenção foi o olhar das personagens, sobretudo no conto “O diplomático”. Algumas indagações surgiram: qual o significado do olhar para a comunicação humana? Olhar é a mesma coisa que enxergar? Qual a relação do olhar com o ouvir? Olhos e ouvidos estão conectados? Como perceber essa relação nos escritos desse ilustre escritor? Esses olhares apresentam a mesma intensidade, o mesmo ritmo? O que dizem? Falam sem dizer nada enquanto oralidade? Ou até mesmo gritam no silêncio da alma que perpassa a linguagem oral? Pode-se escutar com os olhos e ver com os ouvidos?

Após as indagações acima, realizou-se a releitura do conto “O diplomático”, com foco nos olhares das personagens, com destaque ao duelo entre os protagonistas Rangel, o diplomático e Queirós, o visitante penetra que apareceu no jantar da família do Sr. Viegas. No meio deste duelo encontra-se o objeto de desejo de ambos, Joaninha. Diante dessa constatação, realizou-se alguns recortes do conto que nortearam a análise sob a perspectiva dos olhares descritos, com os respectivos sinônimos do ato de olhar.

Pode-se constatar nos recortes que o verbo que mais aparece é “ver”, acompanhado de olhar. Cabe aqui inquirir se existe alguma relação entre o ato de ver, olhar e enxergar, bem como os efeitos com as palavras, reações, comportamentos e sentimentos provocados por estes olhares.

Cabe salientar também que, no transcurso do enredo descrito por Machado, o ritmo vai sendo alterado, permeado por mudanças nas personagens que protagonizam o enredo. Nessa etapa, percebe-se a passagem de um nível da superfície para um nível mais profundo da alma dos

protagonistas que ditam o ritmo através dos olhos, como se fossem verdadeiros maestros tanto do ritmo, como das palavras, dos sentimentos e das decisões de cada personagem.

Além disso, a literatura remete o leitor a uma posição da busca de presença em cada personagem que aparece nos contos em geral, imortalizando e revivendo sentimentos, aventuras, como se fosse uma verdadeira travessia nos mares das emoções humanas. Nesse aspecto, Machado de Assis apresenta uma sensibilidade ímpar, em particular no conto analisado nesse artigo. Corroborando com essa perspectiva, Gumbrecht, conforme ele menciona em sua obra *“Produção de Presença”*, enfatiza que:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”. Ainda que possa defender-se que nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez disponível de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos, o conceito “coisas do mundo” inclui, nessa conotação, uma referência ao desejo dessa “immediatez” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Outro aspecto significativo abordado refere-se ao desejo dos protagonistas, perceptível através dos olhares tanto a nível fisiológico, como emocional. Estes desejos são estímulos para suas ações, despertando atitudes que diferenciam os mesmos, visto que, por um lado, o “diplomático” permanece na inércia sem efetivar e materializar o amor sonhado e desejado e o aventureiro visitante que se apropria do objeto do desejo enterrando o sonho de quimera do seu oponente.

Por fim, Machado de Assis permite ao leitor atento desvendar o comportamento humano através da reflexão provocativa sobre a importância da atitude perante ao desejo humano, no sentido de perceber a sua presença como estímulo para agir, onde sonho e realidade imprimem o ritmo dos personagens através da dança dos olhares de cada um.

Olhar e enxergar

Os verbos “olhar” e “enxergar” podem ter vários significados dependendo da fonte de pesquisa, podendo ser definidos no aspecto biológico, fisiológico, bem como fenômeno psicológico, perceptivo e como parte do sentido da visão. E na literatura, como pode ser definido o olhar? Talvez os poetas sejam os mais ousados nessa tentativa de definir o ato de olhar e enxergar. Saint-Exupéry, em 1943, já dizia: “É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos” (2009, p. 56).

Olhar é o ato de direcionar o olho para um determinado objeto e detectar sua presença. Enxergar é o ato de captar informações contidas na imagem que o indivíduo está olhando ao

comparar essa imagem com modelos de percepção já adquiridos anteriormente. Enxergar é um processo cognitivo mais sofisticado, que envolve processos de identificação, classificação e compreensão das imagens vistas. Ronaldo Magalhães (2018) escreve em um dos seus artigos:

Enxergar é ver com profundidade; é perceber num estado de alerta, de presença; é abrir-se à contemplação, ir além do físico, dando vazão ao que está oculto, ao que é invisível por meio da intuição.

Você olha para o mundo, o vê e o percebe a partir de um conjunto de vivências e experiências. "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (BONDÍA, 2002, p. 20). E ao nos atravessar, nos forma e nos transforma e isso ocorre a partir do modo como nos colocamos diante de nós mesmos, dos outros e do mundo em que vivemos.

Olhar, ouvir, enxergar, escutar e os efeitos de ritmo e presença

A escuta é um conceito mais amplo que o de ouvir. Ouvir é um ato físico, que consiste em captar sons. Escutar é algo mais abrangente, pois não se trata somente do ato físico, mas também da interpretação e compreensão do que foi ouvido. Ou seja, além de receber sons, é necessário interpretar o que está sendo transmitido. Ou seja, ouvir é o ato físico de captar sons, enquanto escutar é o ato racional de interpretar os sons que foram captados. Escutar exige atenção, vontade, empenho. No ato da leitura repete-se o mesmo padrão, fazendo-se necessário prestar atenção para escutar os personagens e o que eles têm a dizer para cada leitor.

Pode-se afirmar que o ato de olhar e ouvir fica restrito mais ao nível biológico, fisiológico dos sentidos comandado pelo cérebro humano. Ou seja, podemos olhar e ouvir automaticamente sem, no entanto, prestar atenção no objeto em questão, seja ele qual for. Por outro lado, ao olhar e ouvir com atenção, foco, concentração passa-se para outro nível de percepção, ou seja: o olhar torna-se um ato de enxergar, ver além das aparências, assim como o ato de ouvir, transforma-se em escuta, que ultrapassa a barreira do som para um nível mais profundo daquilo que se ouve. Essa travessia do nível biológico do ato de olhar, ouvir para o estágio de enxergar e escutar passa pela consciência humana, pelo exercício de tornar-se presente com intensidade diante do objeto que está no trajeto.

O olhar pode ser considerado como instrumento que dita o ritmo nas relações humanas. O olhar desperta mudanças internas e externas, evoca imagens, sentimentos, lembranças, trazendo à memória a presença de acontecimentos, fatos, sentimentos, emoções, criando atmosfera e clima que Gumbrecht cita no prefácio do livro *Dimensões do ritmo nos Contos de Machado de Assis*, de Greicy Pinto Bellin, como uma disposição de “humor” (“clima” em português, “*Stimmung*” em alemão). Refere-se também como um impulso corporal, citando Toni Morrison, que define como “ser tocado por dentro”.

Nessa perspectiva, inspirado na proposta de Bellin (2022), pretende-se demonstrar através da análise do conto “O diplomático” que é possível sim observar o ritmo no olhar e na escuta das personagens dessa obra machadiana. O enredo é permeado de “paisagens”, mapas de *Stimmung*,

levando o leitor a uma dimensão não hermenêutica (interpretativa) no sentido clássico, mas capaz de provocar no mesmo sensações, emoções, uma verdadeira travessia atemporal e ao mesmo tempo presente e contemporânea, uma síntese que permite pensar de forma arriscada, contudo responsável, serena e ousada. Vale a pena fazer essa travessia e experiência.

Destaques do conto “O diplomático”

Conforme citado na introdução desse artigo, fez-se necessário reler o conto de Machado e fazer alguns recortes da narrativa, com destaque aos três personagens principais do enredo. Pode-se observar nos recortes que predomina a expressão ver, seguida de olhar, bem como outros verbetes com significado similares, tais como: espiar, reparar, examinar, perceber, escutar, fitar. Além disso, o texto machadiano apresenta adjetivos e verbos auxiliares que enriquecem a narrativa: desceu os olhos, devorando com os olhos, poderia ver, para ver, podia ver, grandes olhos enamorados, belos olhos...

Outra característica são os tempos verbais, ora referindo-se ao presente, ora ao passado e em outros momentos ao futuro. Nesse movimento dos tempos verbais, nota-se as mudanças de ritmos dos personagens e os efeitos de presença que pode ser observado em cada personagem e no próprio leitor durante a travessia (trajetória) de leitura do conto.

Nesse aspecto pode se observar a confirmação já posta na introdução do livro de Bellin (2022), da perspectiva não hermenêutica inspirada em Hans Ulrich Gumbrecht, que interfere na produção de presença, de efeitos corporais, performáticos, epifânicos e imaginativos, sintetizado nos diversos *Stimmungen* a partir das diferentes paisagens literárias, com destaque ao ritmo. (BELLIN, 2022, p. 18).

Ouso, nesse artigo, apresentar nova proposta paralela à de Bellin, onde o “olhar” seja o provocador de ritmo, sem subestimar o protagonismo de outros elementos já mencionados em seu estudo sobre as dimensões do ritmo nos contos de Machado.

Ritmo e olhar

É possível falar em ritmo através do olhar? Numa perspectiva ortodoxa pode-se afirmar que não, visto que o ritmo tradicionalmente associa-se ao som, à voz, à música. Pretende-se desconstruir essa perspectiva propondo que se pode observar ritmos através do olhar. Ou seja: mesmo no silêncio da paisagem, os sentidos humanos poderão captar diferentes ritmos enquanto efeitos corporais, memórias afetivas, imagens diversas que reportem a vivências dos leitores identificadas e projetadas nos personagens dos escritos em geral. Assim, no conto, “O diplomático”, o leitor poderá identificar-se em alguns momentos com Rangel (o diplomático), outros momentos com Queirós (o penetra da festa), ou até mesmo com Joaquina, o objeto do desejo de ambos.

Constata-se, na primeira parte do conto, o protagonismo de Rangel, o diplomata, com ênfase nos olhares sedentos de desejo por Joanhina, onde tudo gira em função desse desejo intenso. Na segunda parte da narrativa, muda-se o ritmo com o aparecimento do “penetra” Queirós, que destrona Rangel, “tirando-lhe o cetro” e passando a ser o centro das atenções e ameaça o objeto de desejo do protagonista.

No meio dessa trama está Joanhina, o objeto do desejo de ambos os protagonistas do conto machadiano, como dois guerreiros que se fuzilam através dos olhares em vários momentos: ansiedade, fúria, angústia, raiva, ódio, esperança, ousadia, medo, resignação. De um lado, o diplomático acanhado, tímido, respeitoso e medroso; de outro, um visitante, ousado, destemido, extrovertido, um verdadeiro “cara de pau”, que poderia se dizer: “chegou chegando” e sem pedir licença foi ocupando o espaço que o “diplomata” julgava ser dele por direito.

Quem está certo nessa situação? Rangel, o diplomático, ou o visitante penetra, Queirós? A prudência em demasia confundida com o medo, o receio da rejeição, mesclada com sonhos delirantes ou a ousadia destemida, talvez até exagerada, irresponsável de Queirós? Existirá o meio termo ou existe espaço para apenas um jeito de ser nesse contexto na busca de materializar e conseguir o objeto do desejo?

Os olhares de Rangel para Joanhina confundem-se com o desejo do mesmo como objeto de conquista, desejo de casar, de amar e de ser amado, de tocar e ser tocado, o que é mostrado em vários momentos da narrativa e com ritmos diferentes. Esses olhares marcam o ritmo na primeira parte do conto, com o protagonismo de Rangel. A mudança do ritmo é notória com a chegada de Queirós, uma vez que todos os “olhares” são transferidos para ele, inclusive os olhares do próprio “diplomático”, mas agora como ameaça, como risco para a realização do seu desejo e conquista do amor de Joanhina. Isso provoca uma atmosfera tensa, de revolta, raiva, afetando a conduta e o comportamento de Rangel, que “percebe que é percebido” por Queirós, seu algoz. Machado de Assis ressalta ao narrar que: “o pior é que o outro percebeu toda essa agitação, e o péssimo é que ele percebeu que era percebido”. Essa consciência desestabiliza mais ainda nosso protagonista e seu olhar é afetado de tal maneira que desencadeia uma atitude depressiva, desalentadora, pois percebe que não é páreo para seu adversário, que avança violentamente em um território que parecia tão seguro para ele. Machado ressalta, com maestria, referindo ao pacato Diplomata em um momento de troca de olhares entre os dois protagonistas do conto: “o pior é que o outro percebeu toda essa agitação, e o péssimo é que ele percebeu que era percebido”. A esta altura do conto ganha-se outro ritmo, o enredo machadiano, como se fora do auge, da euforia do jovem diplomata apaixonado platonicamente, para outro movimento oposto, beirando ao solo da depressão com o espaço ocupado pelo ousado visitante, vulgo penetra daquele encontro familiar. Ou seja, nesse momento Rangel toma consciência do fracasso através da sua visão que “olhou também para

Joaninha, e viu que, como todas as outras pessoas, tinha a atenção no Queirós”. A atenção de Joaninha por Queirós é a materialização do seu fracasso.

A escuta do olhar ou o olhar que escuta? Ritmo e presença como efeito

Pode-se escutar através do olhar ou olhar e enxergar através da escuta e da voz? Como a paisagem do texto literário permite essa visão e essa audição? Pode-se encontrar ritmo na paisagem de um texto sem a voz? Qual o papel do olhar e dos olhos nessa leitura e nessa cartografia literária? O que afeta o leitor é o mesmo que afetou o escritor? O que tocou o escritor, seja o clima ou a *Stimmung*, é o mesmo para ambos? Outro aspecto importante a ser pensado é no ato de ler. Ler com os olhos, ler com a mente, ler silenciosamente... como evocar o ritmo no silêncio? Seria a voz imprescindível para gerar ritmo? Ou pode sentir o ritmo através do olhar como fenômeno biológico, externo, ou olhar interior, até mesmo com os olhos vendados? Olhar a paisagem para além da aparência daquilo que está sendo mostrado. Terá o ritmo apenas uma cartografia sonora ou poderá ter também uma cartografia visual, imagética? Bellin (2022, p. 42-43) destaca a existência de uma cartografia do ritmo dentro de quatro contos de Machado de Assis como paradigma para outros escritores, perceptível no corpo do texto do mesmo. Nessa ótica, o leitor atento poderá perceber a relação do contexto, das paisagens, *Stimmung*, climas diversos que o autor narra na sua obra, bem como esse clima afeta e provoca efeitos de presença nos leitores de forma atemporal, numa contínua tensão que transcende o tempo histórico. Gumbrecht ilustra bem esses aspectos, na sua obra *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014), descrevendo o fenômeno da seguinte maneira:

[...] prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Pode afirmar que a obra se imortaliza e presentifica-se na pessoa de cada leitor, gera epifanias, afetando-os, e em conformidade com a individualidade e experiência de vida peculiar de cada um. Rangel, Queirós, Joaninha, no caso em tela, podem tocar cada leitor de forma diferente, no silêncio profundo do olhar ou na voz que recita e repete cada cena, cada palavra do narrador, dando voz ao que foi escrito. Dar voz ao texto ou visão e imaginação? Pode ser simultâneo esse processo de identificação com os personagens?

A paisagem, a imagem, o som, a voz: silêncio e ritmo

A poesia, a prosa, a prosódia para além do texto escrito, se torna o desafio dos tempos atuais, visto que se percebe a carência das pessoas em ter alguém que as ouça, que as escute,

alguém que leia ou ouça a história do livro da sua vida, ou meramente algum capítulo mais recente, ouça a poesia de seus dilemas, de seus sentimentos, angústias, de seus contos do dia a dia, do trabalho, dos filhos, dos amores não correspondidos, dos boletos, mas simplesmente ouçam. Cada pessoa, um livro aberto, com sua história, seus ritmos. Cabe à literatura ser um instrumento catalisador dessas histórias vivas, e cada livro escrito seja capaz de despertar e “tocar a mente, o coração, a alma e o espírito” de quem os lê, de quem escreve. Pode-se dizer que no palco da vida, recitar é preciso, dar voz, expressão ao corpo enquanto presença viva, estética, criando momentos de epifania (BELLIN, 2022, p. 49). Vale lembrar, nesse sentido, a função da recitação nesse contexto, a partir da qual a paisagem textual é capaz de revelar, desvelar o coração ferido do escritor, do próprio leitor através de uma experiência estética peculiar de cada indivíduo. Em “O diplomático”, percebe-se no olhar dos seus personagens características que se complementam como se fora uma composição musical marcada pelo compasso dos olhares dos dois protagonistas do conto, que oscila de momentos mais serenos, calmos, até o grito angustiante da perda do objeto amado pelo diplomático, que se sente como um verme rastejante incapaz de realizar seus desejos. Percebe-se no olhar de Rangel, o diplomático, que ele perde o poder da palavra, do toque, pois deixa-se levar pelo medo, pela fantasia, tornando-se em certo motivo, um *Leitmotiv* durante toda a narrativa, ou seja, a existência de “fios condutores” dentro do comportamento do mesmo, que é o padrão de não encarar seu desejo e enfrentar seu medo e revelar seu desejo para sua “amada” (Joaninha). Preferiu a procrastinação e com isso terminou sem nada, como apenas um reles ‘brigadeiro’ (BELLIN, 2022, p. 51). De uma forma contundente, o autor destaca a derrocada de Rangel ao afirmar que até “a palavra morreu-lhe na garganta; mas era preciso falar, esperavam por ele, com simpatia, em silêncio”. E assim o conto ganha um tom quase dramático, em um movimento quase que previsível que arrasta o pobre Rangel ao abismo de si mesmo.

O olhar que afeta

“Só consigo, foi-se-lhe o aparelho da afetação, e já não era o diplomático, era o energúmeno” (Assis, 1896).

Pode-se constatar que o olhar afeta as personagens, os leitores e os autores em geral. Na literatura, corpo e mente são afetados pelas palavras, pelas reações, sobretudo pelo olhar. No recorte acima, percebe-se o estado de espírito de Rangel, o diplomático como deplorável, onde o mesmo se sente um verme, um energúmeno, rastejante, sem sentido, pois o objeto do seu desejo foi lhe tirado. Rangel foi afetado pelas consequências dos seus próprios atos. No decurso da narrativa, Machado vai conduzindo o protagonista sinalizando qual será seu fim, pois a certa altura ele já “não olhava para o outro, não se ria do que ele dizia, e respondia-lhe seco”. Quando percebe o fracasso, Machado destaca que “Rangel empalideceu. A palavra morreu-lhe na garganta; mas era

preciso falar, esperavam por ele, com simpatia, em silêncio”. O medo paralisante resultou em um final melancólico, um ritmo triste, um final trágico. Por outro lado, vemos Queirós envolto pelo amor conquistado, entrelaçado pelo olhar enamorado que evoluiu para um enlace matrimonial, sendo a pá de cal no sonho de quimeras do pobre Rangel. Afetar e ser afetado, eis a questão! Em “O diplomático”, os olhares desse triângulo central que perpassa toda a narrativa do conto machadiano, nota-se a intensidade, o movimento de cada personagem, o ritmo, os sentimentos, as emoções, as angústias e suas buscas. Merece destaque a capacidade do autor em levantar questões sobre o amor à primeira vista que intriga a humanidade desde os primórdios da civilização, como se Machado vislumbasse na interação dos personagens uma espécie de arquétipos comportamentais, na busca pelo amor, mesmo que seja à primeira vista, onde o primeiro olhar pode representar o início da eternidade, sendo que “algumas horas bastassem a ligar assim duas criaturas; mas era a verdade clara e viva dos modos de ambos, dos olhos, das palavras, dos risos, e até da saudade com que se despediram de manhã”.

Considerações finais

Neste conto de Machado de Assis, o desafio principal consiste na releitura dos personagens como arquétipos de comportamentos humanos contemporâneos que nos remete a situações cotidianas no processo de busca de sentido à travessia existencial de cada um de nós.

Para tanto, o presente artigo possibilitou mergulhar no universo dos personagens, sobretudo no olhar de cada personagem. O olhar foi dissecado em vários aspectos, tais como: olhar no sentido biológico, olhar como ato de enxergar, ouvir e escutar como dois processos paralelos, o primeiro a nível biológico, o segundo a nível mental e espiritual. Tanto o olhar, como o ouvir no primeiro plano fica na superfície da consciência humana, fazendo-se necessário avançar na travessia da consciência para uma percepção mais acurada e profunda dos estímulos em geral, sobretudo no processo de leitura literária. Ou seja: ler se torna um ato essencial, capaz de provocar, despertar *Stimmung*, climas diversos na paisagem interior de cada leitor a partir da cartografia dos escritos em geral.

Machado realça a importância das relações humanas através da interação dos personagens, sobretudo a maneira que as mesmas afetam as decisões, as emoções, os sonhos, os sentimentos. De forma cirúrgica, beirando a crueldade, o autor sentencia o triste fim de Rangel: “Só consigo, foi-se-lhe o aparelho da afetação, e já não era o diplomático, era o energúmeno, que rolava na cama, bradando, chorando como uma criança, infeliz deveras, por esse triste amor do outono”. (ASSIS, 2007). Em “O diplomático”, Rangel, Queirós e Joaninha formam um triângulo essencial onde os olhares se cruzam na direção do desejo de cada um, despertando os mais diversos sentimentos, reações, criando verdadeiros *Stimmungen* nos leitores atentos e sedentos por um final coerente com o seu credo pessoal. O olhar de cada personagem revela à medida que ultrapassa a

margem da superficialidade e mergulha nas profundezas da consciência humana na travessia e busca da realização dos sonhos e desejos.

Além disso, constata-se que a literatura revela a importância do olhar nas relações humanas em geral, olhar que acaricia, abraça, beija, olhar que toca a alma. Olhar que se torna presença terna, afetiva, encorajadora. Olhar que enxerga além das aparências, olhar que revela a dor escondida de um coração partido. Olhar do casal de enamorado, olhar cheio de desejo, olhar poético, sedento, faminto. Olhar alegre, triste... Olhar que se torna voz no silêncio do verbo calado do espírito, mas que também é capaz de encarnar-se no mais terno e sincero abraço que fecunda, gera vida e transforma.

Por fim, Machado de Assis nos possibilita adentrar na cartografia do conto “O diplomático”, trazendo à tona a importância do olhar como instrumento mediador de ritmo dos personagens principais, onde o leitor é desafiado e tocado pela ineficácia de Rangel, o diplomático que é infeliz na sua trajetória na busca de realização e consumação do seu objeto de desejo: casar-se com Joanninha. Joanninha, como arquétipo e objeto do desejo tanto de Rangel como de Queirós, nos reporta a um lugar especial nesse processo de busca, onde o desfecho demonstra que o melhor resultado foi para o mais ousado, ou seja: os métodos de Queirós foram mais eficientes e eficazes superando a “diplomacia” através da ousadia destemida. Resta-nos seguir peregrinando, desbravando caminhos, com serenidade e ao mesmo tempo com uma boa pitada de ousadia entre a diplomacia necessária, mas temperada pela ousadia que é capaz de lançar-se mar adentro na certeza de chegar na outra margem, pois o espírito se faz presente no coração de cada navegante destemido com o remo sagrado de que o verbo encarnado está entre nós e nos acompanha com seu olhar.

Referências

ASSIS, M. **50 contos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

BELLIN, G. P. **Dimensões do ritmo nos contos de Machado de Assis**. Curitiba: Appris, 2022.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2014.

SAINT-EXUPÉRY, A. **O pequeno príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

LIMA, Claudinei Duarte de. O olhar e a escuta como presença e ritmo no conto “O diplomático” de Machado de Assis, pp. 28-36, Curitiba, 2023.

ENTRE DESTINOS ENTRELAÇADOS: A SUTIL ALQUIMIA DA PRODUÇÃO DE PRESENÇA EM “A CARTOMANTE” DE MACHADO DE ASSIS

Autor: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)

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

Resumo: Hans Ulrich Gumbrecht argumenta que a linguagem tem a capacidade de criar presença, a qual pode ser percebida nos textos literários por meio de uma leitura não-hermenêutica, que é capaz de evocar sensações específicas e estabelecer uma conexão profunda entre o leitor e o texto. O termo “presença” se refere a elementos textuais que sugerem tangibilidade. Além disso, Gumbrecht faz uso do conceito de *Stimmung*, que está relacionado aos efeitos materiais gerados pela atmosfera presente no texto. Adicionalmente, Paul Zumthor define a “performance” como a transição da virtualidade para a realidade, que ocorre por meio de gestos e pode manifestar-se dentro do contexto dos textos literários. Tendo isso em vista, e sabendo da atmosfera de mistério e tensão presentes no conto *A cartomante*, de Machado de Assis, este trabalho objetiva analisar não-hermeneuticamente os elementos que provocam *Stimmung* e trazem à tona a *performance* em seu enredo.

Palavras-chave: *Stimmung*, presença, performance, ambiência.

Introdução

Uma vasta variedade de perspectivas e abordagens se manifesta quando exploramos como é possível experimentar objetos e elementos tidos como reais neste mundo. Diversos também são os componentes que essas percepções trazem à tona, comunicando uma série de informações à consciência humana e moldando a maneira como ela interpreta as experiências cotidianas. Essas interpretações, na verdade, estão sujeitas a influências diretas das vivências e experiências únicas de cada indivíduo, o que dá origem a diversas representações de uma realidade comum.

Nesse contexto, Gumbrecht (2010), no seu trabalho intitulado *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, estabelece conexões intrincadas entre estética, realidade e sentido. Nessa obra, o autor se esforça para fundamentar conceitos relacionados à literatura, introduzindo o conceito de “ontologia da literatura” como o conjunto de maneiras fundamentais pelas quais textos literários, tanto como objetos materiais quanto como portadores de significado, se relacionam com as realidades que existem fora deles (GUMBRECHT, 2010, p. 10). No entanto, antes de compreender plenamente esses conceitos, é necessário explorar o conceito de “cultura de sentido”, que tradicionalmente se baseia na hermenêutica, um paradigma que Gumbrecht não propõe abolir.

Baseando-se em ideias como a fenomenologia de Heidegger (1889-1976) e na concepção de que objetos só existem quando são interpretados, Gumbrecht define essa perspectiva da seguinte maneira:

O campo hermenêutico assume que as manifestações materiais do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade subjacente à sua profundidade espiritual. Portanto, estabelece uma

demanda constante por interpretação como uma maneira de compensar as limitações da expressão. (GUMBRECHT, 1998, p. 12-13)

Isso sugere uma busca incessante por significados concretos e estáveis, que se estende além da busca por compreensão de objetos para abranger também ações e pensamentos, o que ocorre porque até agora tem sido difícil dissociar uma definição da própria essência do objeto ou indivíduo. É nesse contexto que Gumbrecht, buscando abrir caminhos alternativos para a compreensão das informações que o mundo nos apresenta, propõe o conceito de “produção de presença”.

Esse autor busca se libertar da autodefinição hermenêutica que predominou nas ciências humanas e, em vez disso, imagina abordagens conceituais alternativas, que não sejam hermenêuticas nem metafísicas, para injetar nos conceitos científicos o que o significado por si só não pode transmitir (GUMBRECHT, 2010, p. 10)

Portanto, Gumbrecht propõe uma abordagem de leitura que se concentra em identificar a sensação evocada pela experiência de leitura, indo além do mero sentido atribuído a todos os elementos que compõem a experiência humana ou o objeto em questão. Isso nos conduz ao domínio não-hermenêutico.

Partindo do pressuposto de que essa mudança está ocorrendo de fato, a consequência mais significativa diz respeito à alteração do procedimento central na teoria literária. No contexto hermenêutico, a questão fundamental dizia respeito às condições para recuperar um sentido cuja existência era considerada inquestionável. Em outras palavras, a ênfase era em identificar o sentido para, em seguida, resgatá-lo. Agora, o questionamento se radicalizou: “não estamos mais procurando identificar o sentido para recuperá-lo, mas sim questionando as condições que possibilitam a emergência das estruturas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 147). Essa preocupação representa uma mudança significativa em relação à situação moderna.

Assim, Gumbrecht (2014, p. 11) introduz o conceito de *Stimmung*, que é uma palavra de difícil tradução, mas que transcende a simples interpretação da trama, envolvendo um estado de espírito tão pessoal que é difícil de ser definido com precisão. *Stimmung* também pode ser algo objetivo, que permeia o ambiente e exerce uma influência física sobre as pessoas – *climate*. (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Esses sentimentos evocados pela *Stimmung* variam em intensidade e forma, podendo até mesmo desencadear reações físicas no corpo, como a epifania, uma sensação de se tornar a encarnação de algo (GUMBRECHT, 2010, p. 167).

Em última análise, Gumbrecht argumenta que:

Pelo contrário, uma ontologia literária que se baseia em conceitos originários da esfera da *Stimmung* não coloca o paradigma da representação no centro da questão. Ler com atenção à *Stimmung* significa sempre prestar atenção à dimensão textual das formas que nos cercam, que envolvem

nossos corpos como realidades físicas – algo capaz de catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014, p. 23)

Teoria de Performance para Zumthor

Paul Zumthor, em sua obra *Performance, recepção e leitura*, introduz o conceito de *performance* como a transmissão de elementos poéticos, associando-se a qualquer vertente que permita a disseminação e subsequente recepção de elementos artísticos. O autor caracteriza a *performance* como um instante de recepção, um momento “excepcional, no qual um discurso é genuinamente acolhido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Para fundamentar sua teoria, Zumthor recorre a modelos já estabelecidos no contexto da performance, nos quais o uso da linguagem oral é específico para cada localidade e cultura. No entanto, na era contemporânea, busca-se uma abordagem alternativa: compreender o que se deseja transmitir por meio de um texto claro e conciso. Em seu livro, o autor também delimita as noções de texto e obra. O primeiro é conceituado como uma simples sequência de declarações, enquanto o segundo engloba qualquer texto que seja comunicado de forma poética.

É no âmbito da obra que se manifesta o significado global, abarcando, juntamente com o texto, diversos elementos simbólicos, auditivos, visuais, táteis, estruturados ou não em um contexto cultural. Podemos considerar isso como o ruído de fundo existencial (as sugestões influenciadas pelas circunstâncias e pelo estado do corpo receptor, tanto do texto quanto dos elementos não textuais) (ZUMTHOR, 2007, p. 75-76).

Com os conceitos estabelecidos, o autor categoriza a performance em três níveis, sendo o primeiro definido como o mais abrangente: mais do que uma simples relação entre a obra e o texto, ele representa a interpretação daquilo que se pretendia comunicar. Além disso, o segundo nível está relacionado ao meio, ou seja, como a voz ou a informação seriam transmitidas ou recebidas. Isso pode ser exemplificado por meio do tato e da visão. Por fim, mas não menos importante, o terceiro nível se refere à leitura individual e solitária, embora não esteja diretamente associado à performance, já que raramente distingue o texto da obra em sua plenitude e verdade.

Portanto, mesmo que em um grau mínimo, é válido afirmar que esse último nível de definição também inclui, de certa forma, a *performance*. A singularidade desses casos é que o ouvinte do texto e aquele que o interpreta acabam sendo a mesma pessoa. Silenciosamente, ele absorve as informações de maneira sensorial (através da visão) e as interpreta conscientemente da maneira que lhe convier, mas sem externar esses elementos de significado.

Assim, Zumthor questiona a validade literária do poema transmitido oralmente em comparação com o escrito, uma vez que, no sentido clássico, apenas o último teria tal valor, embora o primeiro deva ser reconhecido como uma forma legítima de expressão literária: “Oralidade não implica analfabetismo, que, privado dos valores intrínsecos da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma ausência” (ZUMTHOR, 1977, p. 27).

Vale ressaltar que, para o autor, não há impossibilidade de incorporar a oralidade à escrita, uma vez que é possível ler e interpretar um texto escrito sem a necessidade de pronunciá-lo em voz alta, ou seja, sem vocalização. No entanto, é crucial observar que a definição de voz, para Zumthor, transcende o mero ato de proferir palavras por meio da oralidade, sendo este apenas um modo cristalizado e simbólico de representação.

Nesse contexto, pode-se concluir que a oralidade é um elemento que vai além da vocalização propriamente dita, constituindo-se como uma extensão do corpo e servindo como um canal de transmissão (vale ressaltar que, nesse caso, sempre requer um segundo indivíduo como receptor) de informações ou qualquer coisa que se deseje comunicar. Essa ideia pode ser inicialmente difícil de ser compreendida por alguns devido ao conceito tradicional, no entanto, expressões faciais, gestos e olhares também fazem parte da oralidade poética.

Análise do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, sob a ótica não-hermenêutica voltada à produção de presença

A cartomante é um conto escrito por Machado de Assis, um dos maiores escritores brasileiros. Publicado pela primeira vez em 1884, o conto explora temas como destino, traição, ciúmes e as complexidades das relações humanas. É uma narrativa curta, mas rica em significados e simbolismo.

A história gira em torno de três personagens principais: Vilela, Camilo e Rita. Vilela é casado com Rita, enquanto Camilo é um amigo próximo do casal. Camilo procura uma cartomante para ler seu futuro e descobre que ele terá um destino trágico, incluindo a morte. No entanto, a cartomante também revela que Camilo e Rita estão destinados a ficar juntos.

Movido pela curiosidade e pelo desejo, Camilo inicia um relacionamento secreto com Rita, que rapidamente se transforma em um caso de amor apaixonado. Eles tentam manter o relacionamento em segredo, mas os ciúmes e a paranoia começam a se instalar em suas vidas. Eles frequentemente consultam a cartomante para obter orientação sobre o futuro, mas suas preocupações sobre a revelação da cartomante os atormenta constantemente.

O conto aborda a questão da crença no destino e na influência do acaso sobre a vida das pessoas. Camilo e Rita tentam evitar o que foi previsto pela cartomante, mas suas ações acabam os levando a um desfecho trágico. Machado de Assis explora a ironia da situação, mostrando como os personagens tentam fugir de seu destino, mas, na verdade, acabam contribuindo para sua própria desgraça.

No que diz respeito à produção de presença, inicia-se a análise tendo em vista a capacidade de Machado de Assis em criar personagens complexos e psicologicamente intrigantes. Os personagens de *A cartomante*, como Camilo, Vilela e Rita, são bem desenvolvidos e têm

motivações e características distintas. Isso torna mais fácil de o leitor se identificar com eles e se envolver emocionalmente na trama.

Por exemplo, Camilo, o protagonista, era um homem atormentado por seus desejos e medos. Ele se via dividido entre o amor por Rita e o temor de enfrentar as consequências de suas ações. Suas dúvidas e conflitos internos eram palpáveis, tornando-o um personagem profundamente humano, gerando *Stimmung* a ponto de a descrição da complexidade psicológica de Camilo nos permitir mergulhar nas lutas internas da personagem, criando empatia e uma conexão emocional com seus dilemas.

Vilela, marido de Rita, era um homem de temperamento volátil e possessivo. Sua suspeita e ciúmes eram visíveis em seu comportamento, e sua motivação para proteger seu casamento era clara. Sente-se a tensão e a insegurança que emanavam dele ao ler suas passagens. Assim, por ter-se a caracterização de Vilela como um personagem com motivações claras, a *Stimmung* gera uma experiência emocionalmente carregada, permitindo compreender e até simpatizar com suas ações, mesmo que não concorde com elas.

Rita, por sua vez, é uma personagem enigmática. Sua afeição por Camilo e suas hesitações refletiam uma luta interna. Pode-se perceber as nuances de seu relacionamento com as outras personagens, o que acrescenta camadas de profundidade à história. Isso gera certa intriga no enredo e produz presença de inquietação a cada momento, pois leva a questionar suas verdadeiras intenções e sentimentos, mantendo o leitor envolvido na trama, buscando cada detalhe para resolução das ações e pensamentos.

Machado de Assis cria um cenário de suspense ao longo do conto, especialmente em relação à trama amorosa entre Camilo e Rita. O autor gera no leitor um estado de expectativa para a antecipação sobre os desenvolvimentos futuros. O suspense é uma parte fundamental da *Stimmung*, aliás.

Exemplifica-se o exposto até agora no trecho a seguir, no diálogo entre Rita e Camilo, logo no início da trama:

— Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo, e depois... (ASSIS, 1962, p. 477).

A fala de Rita reflete angústia e medo. Ela menciona como tem se sentido devido a Camilo e pede a ele para não rir de suas preocupações. Esse contexto de inquietação e ansiedade é transmitido, criando um clima emocional carregado. O excerto já coloca em situação de paixão, de um romance a ser vivenciado pelo resto do conto, e que em um primeiro momento é de algo não correspondido. O alívio vem logo em seguida, pela descrição “pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela

sério e fixo”. Quebra-se uma expectativa e leva, por meio de produção de presença, para dentro da cena. Por outro lado, ao Camilo advertir Rita sobre os riscos de suas ações, mencionando que Vilela pode descobrir seus encontros, passa a ele uma sensação de perigo iminente e adiciona um elemento de tensão à cena, aumentando a preocupação em relação ao futuro dos personagens.

Ao longo de toda a narrativa, o ceticismo paira à leitura conforme descrições e diálogos, além de uma dicotomia de pensamentos. Isso se deve a Camilo ser retratado como cético e descrente em relação a todas as formas de superstição e crenças no oculto, criando uma atmosfera de descrença e racionalidade em contraste com as crenças mais esotéricas de Rita. Pode-se perceber, nesse momento, a sensação de dúvida, no que a bagagem de cada leitor pode influenciar. Quem nutre crenças esotéricas estará mais do lado de Rita; por outro lado, quem, assim como Camilo, é mais cético, ficará do lado deste personagem. Essa dúvida e vontade de escolher a quem e em qual ideia se apoiar nada mais é do que a *Stimmung* sendo gerado também.

Além disso, pensando que a teoria de Zumthor se concentra na performance literária e na oralidade, na qual a performance envolve a atuação de um texto, sua expressão vocal e gestual, interação com o público e a atmosfera criada, elementos que também podem ser encontrados no conto. Exemplifica-se com o trecho a seguir: “— É o senhor? exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo, falava sempre do senhor” (ASSIS, 1962, p. 478).

Há uma concentração nas vozes, gestos e expressões dos personagens durante esse diálogo, enfatizando as emoções e os relacionamentos entre eles. Certa amizade e cordialidade paira sobre a narrativa e a leitura, levando a entender que será uma relação fluida. Ademais, a passagem apresenta detalhes sobre a história pregressa dos personagens, como a amizade entre Camilo e Vilela e as mudanças em suas vidas. Esses detalhes poderiam ser destacados em uma performance para criar um arco narrativo completo.

Como já citado, as relações interpessoais e como aparecem na linguagem também são elementos que geram efeitos de presença. Após esse encontro, entende-se e parece estar presente (não por acaso esse termo) perante uma amizade verdadeira. A troca de olhares com ternura sugere um relacionamento amigável e afetuoso entre os dois personagens, criando uma atmosfera de camaradagem: “Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras” (ASSIS, 1962, p. 478).

Neste mesmo encontro, portanto, irá se destacar o contraste entre os personagens em termos de idade, personalidade e experiência de vida. Isso cria uma *Stimmung* de complexidade nas relações entre eles, indicando que há mais acontecendo abaixo da superfície do que aparenta:

Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela vinte e nove e Camilo vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição (ASSIS, 1962, p. 480).

Em adição, a descrição de Camilo como um “ingênuo na vida moral e prática” contribui para a *Stimmung* de inocência e falta de experiência. Isso pode criar expectativas no leitor de que a falta de experiência de Camilo terá um papel significativo na trama.

No decorrer do enredo, além disso, observa-se a utilização de metáforas e imagens poéticas, como comparar a relação a uma serpente que envolve Camilo e a batalha que ele trava consigo mesmo, cria uma atmosfera vívida e evocativa na narrativa. Isso ajuda o leitor a sentir as complexas emoções dos personagens, o que é corroborado pelo fato do narrador onisciente, que oferece insights profundos nas mentes dos personagens, permitindo entender suas motivações e dilemas. Não só isso: sentir tais impasses por meio da *Stimmung*. Esse ponto de vista oferece uma visão privilegiada das experiências internas dos personagens, aumentando a imersão na leitura.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrupulos! (ASSIS, 1962, p. 480).

Adiante, a curiosidade toma conta da leitura por meio da *Stimmung* gerada pelo recebimento de uma carta anônima que acusa Camilo de imoralidade e perfídia, criando uma sensação de mistério e suspeita. O leitor fica curioso sobre a origem da carta e as implicações para a história.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e perverso, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz (ASSIS, 1962, p. 481).

A partir disso, Camilo experimenta medo após receber a carta e começa a evitar visitar a casa de Vilela, gerando desconfiança por parte deste em relação ao seu comportamento. A tensão entre as personagens é palpável. O mistério em torno da origem da carta anônima e a verdadeira causa do comportamento de Camilo aumentam a intriga e a curiosidade do leitor. A cartomante desempenha um papel nesse mistério, ao restaurar a confiança de Rita e repreender Camilo. Não obstante, a reflexão de Rita sobre a natureza da virtude e do interesse, considerando as cartas anônimas, acrescenta uma camada de pensamento crítico e discussão moral à narrativa. Esse aspecto contribui para a complexidade da história.

Seguindo na trama, o bilhete de Vilela pedindo a Camilo que vá à casa deles “sem demora” cria um senso de urgência e mistério. É de se ficar intrigado sobre o motivo desse chamado repentino. Mais uma vez: *Stimmung*.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas cousas com a notícia da véspera.

— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora, — repetia ele com os olhos no papel (ASSIS, 1962, p. 482).

Tal trecho, pela repetição e certo ritmo acelerado com que se desenvolve, faz acelerar as batidas do coração e a velocidade do pensamento. Há ansiedade gerada pela passagem, tanto à leitura quanto no personagem, fazendo com que o leitor queira descobrir o mais rápido possível o que está para acontecer.

O pensamento descrito pelo narrador a todo momento também corrobora para tal presença de inquietação gerada:

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas, ou então, — o que era ainda pior, — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? (ASSIS, 1962, p. 482).

No caminho Camilo, em um tálburi, enfrenta um obstáculo na rua e, observando a casa da cartomante, que parece misteriosa e indiferente ao mundo, junto da carta de Vilela, com o convite urgente, acrescenta um elemento de mistério e suspense à narrativa. Observamos, no trecho, descrições detalhadas para criar um ambiente envolvente, como a visão das janelas fechadas na casa da cartomante e a agitação na rua. Isso contribui para a *Stimmung* e para a sensação de que algo importante está prestes a acontecer.

A narrativa mergulha no conflito interno de Camilo enquanto ele luta com seus próprios medos e superstições. A referência à voz da mãe e a citação de Hamlet, "Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia" indicam que ele está enfrentando suas próprias crenças e dúvidas.

A *performance*, por outro lado, se destaca quando Camilo decide entrar na casa da cartomante. A descrição dos degraus, do corredor e do sótão cria um cenário sombrio e misterioso que aumenta a tensão. A ação de bater à porta e ser recebido pela cartomante é um momento crucial que gera expectativa.

A interação entre Camilo e a cartomante é descrita com profundidade. O diálogo entre eles, as expressões faciais e os gestos são todos enfatizados, o que faz com que se sinta parte da conversa e entenda a conexão emocional entre os personagens.

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

— E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— A mim e a ela, explicou vivamente ele (ASSIS, 1962, p. 482).

A descrição da cartomante, sua atitude e os gestos que faz, como tocar na testa de Camilo, ajudam a criar uma atmosfera envolvente que evoca tensão e alívio concomitantemente à medida que a cena se desenrola. A descrição das ações da cartomante, como baralhar as cartas e despencar passas, envolve múltiplos sentidos, criando uma experiência sensorial rica. Pode-se imaginar as ações e os sons na sala.

É nítido, portanto, que o período cria uma *Stimmung* de satisfação. Após a consulta à cartomante, Camilo recebe uma resposta tranquilizadora de que nada de ruim acontecerá nem a ele nem a Rita. A descrição do estado emocional de Camilo, que está “deslumbrado”, e sua expressão de gratidão ao dizer para a cartomante: “restituiu-me a paz ao espírito” (ASSIS, 1962, p. 482). Há uma transmissão de alívio e contentamento.

Além disso, a cena termina com uma nota leve e descontraída quando Camilo paga generosamente pela consulta. A resposta da cartomante: “Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor” (ASSIS, 1962, p. 482). Esse trecho cria um momento de calor e simpatia que contrasta com a tensão e a ansiedade que Camilo sentia no início da consulta. Assim, a *Stimmung* gerada no período é de satisfação e um breve momento de alívio após a consulta à cartomante. É como se temporariamente as preocupações de Camilo tivessem desaparecido, criando uma atmosfera mais leve e positiva na cena.

Porém, o trecho final de *A cartomante* gera uma *Stimmung* de choque, surpresa e uma reviravolta inesperada para o leitor. Até este ponto, a narrativa parecia caminhar para um desfecho mais otimista, com Camilo parecendo superar seus receios e a atmosfera promissora de um possível retorno às “horas felizes de outrora”. Entretanto, quando Camilo chega à casa de Vilela, o leitor é pego de surpresa pela súbita mudança de cenário. A atmosfera tranquila que sugeria um encontro amigável se transforma rapidamente em uma cena de horror quando Camilo descobre o corpo de Rita morta e ensanguentada no sofá. O impacto dessa imagem é imenso, e a descrição da cena evoca uma sensação de choque e tragédia.

A reviravolta não para por aí. Vilela, com as feições decompostas, rapidamente toma uma atitude violenta e atira em Camilo, tirando-lhe a vida. Confronta-se com a brutalidade desse desfecho, e a *Stimmung* que prevalece é de horror e surpresa diante do inesperado desenlace trágico da história. Parece que ali, na cena, as expectativas de felicidade de tudo estar dando certo, morrem junto com o personagem.

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão (ASSIS, 1962, p. 484).

A reviravolta abrupta muda completamente a atmosfera da narrativa, subvertendo as expectativas, assim, e impactando emocionalmente. O final do conto é um exemplo marcante de como a literatura pode manipular a *Stimmung* do leitor de maneira eficaz, levando-o de um estado de antecipação para um choque inesperado.

Considerações finais

Em uma análise não hermenêutica do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, sob a ótica da produção de presença, emergem fascinantes dimensões da narrativa que transcendem a simples compreensão textual. Este estudo demonstrou a capacidade única do autor em criar uma atmosfera de imersão na história, através da qual os leitores são levados a experimentar intensamente as emoções e os enigmas que permeiam a trama. A abordagem não hermenêutica, focando na produção de presença, proporcionou uma visão profunda das técnicas literárias empregadas por Machado, revelando como ele cativa o leitor e o transporta para o mundo da narrativa de maneira vívida e envolvente.

A construção dos personagens em *A cartomante* também desempenha um papel significativo na geração de *Stimmung*. Machado de Assis habilmente desenvolve personagens complexos, como Camilo, Vilela e Rita, dotando-os de motivações e características distintas. Essa caracterização rica e multifacetada torna mais fácil para o leitor se relacionar com as personagens e se envolver emocionalmente com a trama. A presença do leitor é constantemente despertada, à medida que ele se vê imerso na psicologia dos personagens e nas nuances de seus relacionamentos.

O suspense desempenha um papel vital na geração de *Stimmung* em *A Cartomante*. Machado tece habilmente reviravoltas na trama, criando uma atmosfera de antecipação e intriga que mantém o leitor ansioso para descobrir o que acontecerá a seguir. O uso estratégico do suspense mantém a presença do leitor ativa, enquanto ele anseia por respostas e desenlaces.

A presença da cartomante na narrativa serve como um elemento de mistério e magia. Através dela, o autor explora o tema da superstição e da busca do desconhecido. *A cartomante*, com sua aura enigmática, encarna a incerteza e a ilusão que permeiam a história. A interação entre Camilo e a cartomante é carregada de estímulos emocionais e impulsiona o enredo adiante, mantendo a presença do leitor atenta e envolvida.

Em resumo, *A cartomante* é uma obra-prima de Machado de Assis que demonstra seu domínio na criação de presença e *Stimmung*. A narrativa envolvente, os personagens ricamente desenvolvidos e o suspense cuidadosamente orquestrado convergem para criar uma experiência de leitura profundamente imersiva. Esta análise não hermenêutica sublinha a importância da experiência emocional e sensorial na literatura, destacando como a presença do leitor é constantemente ativada e mantida ao longo da história. Através dessa abordagem, Machado nos convida a explorar as complexidades da natureza humana, da superstição e das relações

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

interpessoais, revelando que a verdadeira magia da narrativa reside na forma como ela nos envolve e nos faz sentir parte integrante do mundo ficcional. *A cartomante* continua a ser uma narrativa atemporal que desafia e encanta leitores, destacando o talento inegável de Machado de Assis como mestre da produção de presença na literatura.

Referências

ASSIS, J. M. M. de. A cartomante. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

_____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, M. **The Fundamental Concepts of Metaphysics**: World, Finitude, Solitude. Trad. William McNeill e Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RITMO NA PROSA: UMA ANÁLISE DO FENÔMENO DO RITMO NO CONTO “O HOMEM NA MULTIDÃO”, DE EDGAR ALLAN POE

Autora: Simone Aparecida Rodrigues (UNIANDRADE)

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

Resumo: O propósito deste trabalho é analisar o fenômeno do ritmo tendo como objeto de estudo o conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, com base na teoria de presença, ritmo e *Stimmung* de Hans Ulrich Gumbrecht, conforme explicitado em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010). O conceito de presença requer uma análise para além da interpretação, contemplando a experiência estética do leitor, reproduzida nas emoções e refletida no corpo na forma de calafrios, choro e mal-estar, sensações estas que consistem no que Gumbrecht chama de experiência estética. Já o ritmo de um texto pode ser identificado por meio de cadeias semânticas que proporcionam aceleração ou diminuição por meio de falas ou frases curtas ou longas, as quais podem ser identificadas por meio da leitura em voz alta. Estes elementos podem ser identificados no conto “O homem na multidão”, o que será explorado e analisado com detalhe nesse artigo.

Palavras-chave: ritmo; produção de presença; *Stimmung*; leitor.

Sobre o autor e a obra

Edgar Allan Poe nasceu em Boston, Massachusetts, em 19 de janeiro de 1809 e veio a falecer em Baltimore em 7 de outubro de 1849. Foi autor, poeta, editor e crítico literário do movimento romântico americano, sendo muito conhecido por suas histórias que envolvem terror, mistério e morte. Também é precursor dos contos de gênero policial e investigativo, sendo agraciado com este crédito por sua contribuição ao gênero literário de ficção científica. O conto escolhido para análise neste artigo, “O homem na multidão”, poderia ser classificado como literatura investigativa pelo olhar analítico e observador do personagem principal sobre a multidão e sobre o personagem peculiar que é identificado pelo narrador em meio à frenética turba da grande metrópole.

O conto traz a história de um homem que, após se recuperar de uma doença que o havia isolado e debilitado por um período de vários meses, encontrava-se em um café em Londres observando, pela janela, a multidão que tomava conta da calçada no fim da tarde. Nesse jogo de observações, identificou as semelhanças e diferenças entre as pessoas que formavam os vários grupos de classes sociais, como os operários de firmas transitórias, os operários de firmas grandes, os batedores de carteiras, os jogadores, os militares, os almofadinhas, os judeus, os mendigos, as mocinhas modestas, as mundanas, as velhotas cheias de joias, os bêbados, os trabalhadores, acabando, finalmente, por deter sua atenção em um sujeito específico que surgiu quando a noite já avançava. Tratava-se de um velho decrepito, de aparência e comportamento idiossincrático, que despertou no observador ímpetos de confusão paradoxal do espírito, passando a acreditar que esse senhor tinha algo misterioso a revelar e deveria ser mantido próximo à sua vista. O personagem principal começa, com base nesta percepção, a seguir o enigmático idoso. Inicia-se uma frenética

sequência de perseguição em que ambos passam por avenidas, vielas, praças e subúrbios afastados, onde a multidão era o imã que os atraía para si, mantendo perseguidor e perseguido numa constante andança. O fim da marcha ocorre na noite seguinte, quando os dois acabam por retornar ao mesmo local da partida. O observador cansa e chega à conclusão de que o mistério que gira em torno desse velho é algo próximo ao crime perfeito, considerando que ele nunca se afasta da multidão e dele não é possível saber nada, pois este não se deixa ler.

Sobre presença e ritmo

Jacques Derrida costumava afirmar que “não há nada fora do texto”, mas o que seria, afinal, este lugar fora do texto? Até que ponto um texto é capaz de alterar as emoções de um leitor? Que elementos fora do circuito interpretativo podem ser revelados por um texto literário? E será possível encontrarmos ritmo no texto em prosa, normalmente escrita sem a presença de elementos poéticos que, ao menos em tese, viabilizariam a identificação deste fenômeno como as rimas? Esses são os questionamentos que deram origem a este artigo, que visa a analisar o fenômeno do ritmo no conto de Edgar Allan Poe apoiando-se, principalmente, no pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht, responsável pela elaboração do que se tornou conhecido como filosofia da presença. Presença é, para Gumbrecht, algo que parte da linguagem, não sendo, entretanto, a linguagem em si. Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht (2010) afirma que “produção de presença” costuma produzir um efeito de “trazer para adiante”, “empurrar para a frente”, apresentando-se, estaticamente, como a materialização de um efeito, intangível ou pouco tangível no momento da leitura, causada pelo contato com a linguagem escrita, seja ela prosa ou verso, ou então com uma obra de arte, o que é capaz de causar uma epifania tão intensa e rápida que a atribuição de sentido por si só não seria capaz de dar conta do fenômeno:

[...] sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito de movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39).

A presença, remete, portanto, ao não hermenêutico, o que se situa para além do sentido cartesiano, como o efeito de tocar um livro antigo e sentir o primeiro toque das mãos que carregaram aquela obra, ou seja, o fascínio da presentificação do passado; ou então, o efeito causado pelo cheiro do papel ao folhear as páginas de um livro, percebendo na pele o calor de uma cidade ao norte do México em uma narrativa de Juan Rulfo, por exemplo. Esses efeitos consistem no ponto que articula a grande tensão entre duas culturas: a cultura de presença e a cultura de sentido, as quais, unidas entre si, ligam a linguagem à produção presença. A produção de presença é também entendida como componente fundamental da experiência estética, ou experiência vivida

como Gumbrecht prefere chamar, sendo ocasionada pelo êxtase da leitura, pelo envolvimento do corpo com a leitura da obra, num movimento para além da vida cotidiana, para além do acaso literário. Na cultura de sentido predomina o pensamento e o humano se coloca como excêntrico ao mundo, ao passo que na cultura de presença predomina o corpo e o humano se coloca como parte no mundo, conforme Gumbrecht:

[...] a autorreferência humana predomina numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. [...] se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou “o sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia [...]. Nesse caso, não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte do mundo[...] (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

Se o corpo está presente no processo de produção de presença, a estética do ser é envolvida pelas sensações causadas pela leitura. Lígia Gonçalves Diniz, em sua pesquisa sobre presença, ampliando as teses de Gumbrecht, explica:

[...] a dimensão da consciência que não se resumisse à autoconsciência, ou seja, um estado de abertura ao mundo das coisas, no qual estas nos afetam mesmo quando sequer pensamos sobre elas. O conceito de presença segue naturalmente o de corpo e o de sensação, e é fundamental para pensar uma afetação do corpo a partir de contato não direto com o mundo (DINIZ, 2020, p. 147).

A produção de presença corresponde, portanto, ao arrepio da pele no momento em que o leitor se depara com uma ação surpreendente de um personagem, o cansaço após ler a perseguição de um suspeito em uma cidade tumultuosa, o cheiro pesado nas narinas do mofo descrito de um ambiente fechado, o sentir “o texto pesado”, o sair do real para o irreal e retornar com sensação que viveu algo novo, considerando que a experiência não pertence somente ao personagem, mas foi vivida pelo leitor. A produção de presença interliga a literatura ao real, sendo uma experimentação da realidade junto ao imaginário, o que faz com que o leitor sinta no corpo a própria experiência de leitura, como nesta definição de Gumbrecht para um dia perfeito:

Sei que nunca me permitirei chamar a um dia “um dia perfeito” sem ter a certeza que o que foi bom nele para mim conquistou meu corpo [...] a minha impressão de que tanto falo, tantas vezes com demasiada ênfase e entusiasmo, sobre a presença refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo (GUMBRECHT, 2010, p. 167).

Além da produção de presença, é ainda possível identificar o ritmo no texto em prosa. Gumbrecht (2010) considera o fenômeno do ritmo como a aquisição da forma de um objeto temporal expressa na linguagem e nas repetições de sons qualitativos. Perceber o tempo dentro da prosa requer observar a batida rítmica das palavras, o compasso da escrita, não descartando de

maneira alguma a pontuação e a extensão frasal, percebendo os intervalos e as expressões, a duração de uma descrição, o ritmo da passagem do tempo. Para Greicy Pinto Bellin, em seu livro *Dimensões do ritmo na prosa de Machado de Assis* (2022), o ritmo pode ser correlacionado às expressões escolhidas para descrever um êxtase ou um momento intenso de um personagem, o que fomentaria um impacto na mente e no corpo do leitor, como se verifica na análise seguinte:

Os termos e expressões [...] apontam para a existência de linguagem rítmica e prosódica nos momentos em que as sensações de êxtase e felicidade experimentadas pela protagonista [...] são mais intensas, o que reforça a associação entre ritmo, prosódia e *bliss*, as quais perpassam pelas dimensões corporais da personagem causando, por sua vez, um impacto na mente e no corpo de seus leitores. Tal impacto é gerado, entre outros fatores, pela reiteração de estruturas e sintagmas que ajudam a estabelecer um ritmo ou ritmos e atuam como mediadores na criação de determinadas sensações [...] (BELLIN, 2022, p. 30).

Nilton Bonder, rabino da congregação judaica do Brasil, escreveu um livro sobre ritmo e presença voltado para a fé judaica, elaborando uma análise muito próxima da experiência de produção de presença por meio do ritmo na literatura:

O ritmo tem mais a ver com a capacidade humana de perceber o tempo. [...] Tudo aquilo que é percebido num certo intervalo pelos humanos é a expressão de um ritmo. Isso permite que, para além do silêncio, ouçamos também uma toada, uma sonância que permeia toda a realidade. [...] No âmago do ritmo está a mudança por alternância ou variação, o que gera um movimento. Esse é o efeito que o tempo produz e que nos parece tão misterioso (BONDER, 2023, p. 11-12).

O que podemos entender por ritmo e que usaremos na análise de “Um homem na multidão” corresponde justamente a frequência do tempo dentro do texto, aos termos, às dimensões sintáticas e a pontuação que causam uma aceleração ou uma calmaria na ação do personagem e na imaginação do leitor da obra, produzindo efeitos de presença.

Esses elementos mostram que os efeitos de presença podem ser produzidos por meio do ritmo textual, ampliando as sensações através da imaginação. Diniz explica desta forma a imaginação dentro da literatura:

[...] pensar a imaginação acionada pela leitura literária como uma dimensão em que as fronteiras entre as imagens não ancoradas no factual passado de um lado e, de outro, as lembranças e mesmo as sensações perceptuais sejam reduzidas a nuances, o que permitiria o uso do termo “imagens mentais” sem nenhum obstáculo ou condição, a não ser a de que, por imagens, entendamos não apenas as visuais, mas as relativas a todos os sentidos e às percepções de movimento, posição e extensão do corpo (DINIZ, 2020, p. 179).

Outro ponto importante para entendermos a análise do conto de Poe é o conceito de *Stimmung*, que significa “disposição, humor, atmosfera, clima ou animação”, sendo, dentro da perspectiva de presença, a afinação de um instrumento com uma determinada situação. Gumbrecht faz a relação de “tocar o mundo material” para exemplificar o conceito:

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Poderíamos dizer que a música, [...] é o modo mais fácil de “tocar” o mundo material que nos envolve. O que quero enfatizar com isso é que a música – como também a minha voz – não é percebida apenas pelo ouvido, mas pelo corpo como um todo. Então ritmo e *STIMMUNG* são pares para os efeitos de produção de presença (GUMBRECHT, 2012, p. 116).

Dentro dessa perspectiva, analisaremos pontos estratégicos do conto de Poe, expondo o movimento dentro da escrita, o ritmo da passagem de cada transeunte observado, e o ritmo da perseguição ao velho decrépito. Veremos todo o movimento da prosa como uma grande ópera erudita.

O ritmo do homem na multidão

O conto inicia com uma citação de um livro germânico “*es lasst sich nicht lesen* – não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos” (POE, 1840, p. 1). Percebemos, por meio desta citação, que haverá mistério, suspense e ambiente sombrio permeando o conto já nos primeiros parágrafos. Pensemos no cenário de Londres de 1840, frio e escuro, com rostos desconhecidos e dois protagonistas sem nome: um observador curioso e destemido, que tem um impulso desenfreado de desvendar os segredos íntimos do outro protagonista, um senhor sinistro que percorre ruas, vielas e praças incansavelmente, sempre em busca de multidão. A esse último é insinuado um mistério, algo grandioso e cruel que não se deixa revelar.

Analisando a sequência do ritmo no conto, podemos comparar a obra a uma grande ópera que inicia sua sinfonia com um ritmo opaco, lento e funesto, representado pela possibilidade de um homem morrer atormentado por segredos que ferem a alma, como percebemos no trecho:

Homens morrem à noite em seus leitos, agarrados às mãos de confessores fantasmais, olhando-os devotamente nos olhos; morrem com o desespero no coração e um aperto na garganta, ante a horripilância de mistérios que não consentem ser revelados. De quando em quando, aí, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura (POE, 1840, p. 1).

Este trecho traz a morte como o principal fio condutor da obra, sem mencionar outros termos relacionados ao horror como: noite, confessores fantasmais, desespero, aperto, horripilância, mistério, carga, redime, sepultura. Através dessas sentenças percebemos a obscuridade e o peso do texto em relação ao fim da vida do homem, que leva consigo segredos que não devem ser revelados. *Leitmotive* são expressões presentes no texto que conduzem o leitor a experiências capazes de resultar na produção de efeitos de presença, relacionados, neste caso específico, à presença da morte macabra. Como explica Bellin, *leitmotive* são “[...] termos-chave que funcionam como fios condutores das narrativas apontando não apenas para processos hermenêuticos e de atribuição de sentido, mas para a forma pela qual se dá produção de presença destes elementos no próprio texto literário” (BELLIN, 2022, p. 51).

Seguindo a análise, verificaremos na sequência um ritmo mais alegre, sendo que a narrativa prossegue em acordes maiores, num ritmo frenético de trânsito incessante, de movimento de idas e vindas. Observamos que o ritmo passa a ter intensidade maior com a passagem dos transeuntes. Em cada descrição dos grupos sociais é possível sentir um toque diferenciado, cada classe requer um instrumento musical apropriado. A descrição do engrossar da multidão ao anoitecer causa uma bagunça rítmica, várias pessoas passando ao mesmo tempo, vários acordes tocando ao mesmo compasso, uma confusão no correr dos passos sem definição de rostos:

Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior. De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias (POE, 1840, p. 1).

As expressões que se destacam no trecho nos fornecem a ideia de mudança de cenário, o toque do entardecer traz consigo uma movimentação densa, o frenesi dos passantes causa um aspecto abstrato, porém a emoção despertada no narrador é deliciosa e inédita, como um som incomum, que prende sua atenção. A produção de efeitos de presença nesse trecho transforma a vidraça do café em uma enorme tela de cinema mudo. Podemos associar esta cena à imagem da gravação de um dos primeiros filmes produzidos para o cinema, o *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, de 1895, onde dezenas de pessoas saem do trabalho ao mesmo tempo, causando um tumulto mudo, entoado somente pelo acorde de um piano que dispara a melodia no ritmo ditado pelo movimento do andar frenético à visão da multidão através da vidraça descrita no conto.

Na sequência, a orquestra narrativa se organiza, os instrumentos ordenam-se em grupos, cada grupo toca na sua vez: “logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica” (POE, 1840, p. 1). O ritmo do conto reflete este estado de consciência: primeiro são reconhecidos os funcionários das firmas transitórias num ritmo de periferia, sendo que a descrição tem um compasso carregado de pausas pela pontuação, o que causa uma leitura mais saltitante (1); surgem, depois, os funcionários de firmas mais respeitáveis, em passagem que apresenta um ritmo com instrumental um pouco mais clássico, expresso nos períodos mais longos e nas vírgulas substituídas pela conjunção “e” (2). Em um terceiro momento, observamos o ritmo frenético dos batedores de carteira e dos jogadores (3). Na sequência, o ritmo é de acorde mais respeitado para com os almofadinhas com a marcha bélica para os militares. Observemos recortes do conto para melhor identificarmos os ritmos que emergem:

(1) Havia, em primeiro lugar, os pequenos funcionários de firmas transitórias, jovens cavalheiros de roupas justas, botas de cor clara, cabelo bem emplastado e lábios arrogantes. Posta de

lado certa elegância de porte, a que, à falta de melhor termo, pode-se dar o nome de “escrivanismo”[...] (POE, 1840, p. 1).

(2) A subdivisão dos funcionários categorizados de firmas respeitáveis era inconfundível. Fazia-se logo reconhecer pelas casacas e calças pretas ou castanhas, confortáveis e práticas, pelas gravatas brancas, pelos coletes, pelos sapatos sólidos, pelas meias grossas e pelas polainas. [...] A deles era a afetação da respeitabilidade, se é que existe, verdadeiramente, afetação tão respeitável (POE, 1840, p. 1).

(3) Havia muitos indivíduos de aparência ousada, característica da raça dos batedores de carteiras, que infesta todas as grandes cidades. [...] Os jogadores - e não foram poucos os que pude discernir - eram ainda mais facilmente identificáveis. Usavam trajes dos mais variados, desde o colete de veludo, o lenço fantasia ao pescoço, a corrente de ouro e os botões enfeitados do mais desatinado e trapaceiro dos rufiões... (POE, 1840, p. 2).

(4) Podiam ser definidos como cavalheiros que viviam à custa da própria finura. Ao que parecia, dividiam-se em dois batalhões, no tocante a rapinar o público: de um lado, os almofadinhas; de outro, os militares. Os traços distintivos do primeiro grupo eram o cabelo anelado e o sorriso aliciante; o segundo grupo caracterizava-se pelo semblante carrancudo e pela casaca de alamares (POE, 1840, p. 2).

Ao mesmo tempo que observa os detalhes dos transeuntes, o ritmo estabelecido no conto também os coloca no lugar comum, adotando um som marcado e breve, expresso nas seguintes palavras: pedintes, judeus, senhoritas envergonhadas, velhotas chiques, bêbados, ambulantes, cantores e outros mais. Até esse estágio, o ritmo do conto traz luz de fim de tarde, sendo curioso e intenso.

Quando anoitece, o tom dos acordes muda, o texto fica mais denso, surge um personagem misterioso, de aparência avarenta, fria e maliciosa. Para introduzir o novo elemento no conto, há toda uma construção que ambienta a mudança do cenário, a progressão da noite surge e transforma a paisagem, a descrição se compõe num ritmo tênue, acompanhando o passar do tempo no entardecer, o sinistro toma conta do ambiente somente no final do parágrafo, no qual se percebe que há um encantamento na ofuscação da luz do cenário, conforme o seguinte trecho:

Conforme a noite avançava, progredia meu interesse pela cena. Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um brilho trêmulo e vistoso. Tudo era negro mas esplêndido — como aquele ébano ao qual tem sido comparado o estilo de Tertuliano (POE, 1840, p. 2).

A partir do anoitecer, inicia-se uma perseguição ao velho recém-identificado pelo narrador, e o ritmo torna-se angustiante e desconfortável, a começar pela descrição da figura do velho, um verdadeiro modelo para as encarnações pictóricas do demônio, figura de pequena estatura, esguio, aparentemente débil, de roupas sujas e esfarrapadas. A *STIMMUNG* é marcada pela curiosidade e pelo medo, sentimentos que se expressam no corpo. Trata-se de uma perseguição a um pavoroso desconhecido, o que torna o clima ao mesmo tempo excitante e funesto. Excitante, porque segue um ritmo frenético que corre ruas, vielas, praças e subúrbios, funesto, porque o ambiente e o velho são obscuros:

Durante meia hora o velho prosseguiu seu caminho, com dificuldade, ao longo da grande avenida; [...] A certa altura, meteu-se por uma travessa que, embora repleta de gente, não estava tão congestionada quanto a avenida que abandonara. [...] Atravessou e tornou a atravessar a rua repetidas vezes, sem propósito aparente, [...] A rua era longa e apertada, e ele caminhou por ela cerca de uma hora; [...] Um desvio de rota levou-nos a uma praça brilhantemente iluminada e transbordante de vida [...] Surpreendi-me ao ver que, tendo completado o circuito da praça, ele voltava e retomava o itinerário que mal acabara de completar. Mais atônito ainda fiquei ao vê-lo repetir o mesmo circuito diversas vezes; [...] Com um gesto de impaciência, o estranho ingressou num beco relativamente deserto... (POE, 1840, p. 3).

A sensação de cansaço acompanha o leitor ao longo de todo o furor da perseguição. Há um descompasso rítmico em cada novo ambiente percorrido, onde as passadas tornam-se mais aceleradas ou mais lentas conforme a variação quantitativa da multidão. A multidão torna-se o maestro que rege o ritmo no conto, sendo que diferentes passagens temporais correspondem a diferentes marcações de ritmo. A perseguição do narrador ao velho dura praticamente 24 horas, o retorno ao local de partida é praticamente na mesma hora do início da perseguição, só que no dia seguinte. O ritmo do conto, portanto, faz emergir uma sequência de agitação e de agonia, o entardecer torna-se noite, a noite torna-se dia, o dia volta a ser noite, o percalço não para até abater o desânimo, o que evidencia um ritmo circular. O narrador percebe que a caminhada não terá fim, e reconhece que deve parar, pois o segredo que o velho carrega pertence somente a ele e não será revelado:

Quando se aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente o rosto. Ele não deu conta de mim, mas continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, fiquei absorvido vendo-o afastar-se. “Este velho”, disse comigo, por fim, “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos (POE, 1840, p. 4).

O ritmo final é triste e funesto; novamente os termos predominantes são lúgubres, como: trevas, noite, aborreci-me, mortalmente, desistindo, absorvido, crime, profundo e escusado. A busca termina, o fim retorna ao começo com a frase “não se deixa ler”.

Considerações finais

O objetivo desse artigo foi analisar o fenômeno do ritmo no conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe. Percebemos que o ritmo se apresenta de maneiras variadas, entrelaçado à produção de efeitos de presença, na leitura em voz alta, nas pausas das pontuações e nas repetições de termos que podem ser considerados fios condutores da narrativa.

O texto não se constrói somente por meio da atribuição de sentido, mas também na produção de efeitos de presença e no ritmo da escrita. O tempo físico é transportado ao compasso do texto e mesmo sem som, podemos perceber o entoar de uma orquestra dentro da prosa. A imaginação é uma ferramenta útil para chegarmos à identificação dos efeitos de presença no texto,

reproduzindo os cenários e reconhecendo os movimentos de mudança do tom na escrita por meio do disparo de imagens mentais no leitor, que se afasta do cotidiano para trazer o não real para dentro de si.

O ritmo da leitura é, portanto, capaz de criar sensações no corpo, bem como efeitos de presença que emociona e arrepiam o leitor. Poe não conhecia a filosofia da presença, mas foi capaz de perceber, como escritor, o impacto emotivo que um conto pode causar na mente humana.

Referências

- BELLIN, G. P. **Dimensões do ritmo nos contos de Machado de Assis**. Curitiba: Appris, 2022.
- BONDER, N. **Cabala e a arte de presenciar o ritmo**: presenciado o momento, a duração, a mudança e o fim. Rio de Janeiro: Rocco, 2023.
- DINIZ, L. G. **Imaginação como presença**: o corpo e seus afetos na experiência literária. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. A. I. Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Trad. A. I. Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- La Sortie de l'usine Lumière à Lyon**. Produção: Louis Lumière. França, 1895. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-G_-MmBSsoQ. Acesso em: 10 jul. 2023.
- POE, E. A. **O corvo e outros contos**. Trad. M. Fagundes. São Paulo: Pandorga, 2018.
- POE, E. A. Moodle da USP. **O homem na multidão**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5331429/mod_resource/content/2/Edgar%20Allan%20Poe%20-%20O%20homem%20na%20multid%C3%A3o.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

UMA DEUSA, UMA LOUCA, UMA FEITICEIRA: O CANTO DA SEREIA DE BLANCHE DUBOIS EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO*, DE TENNESSEE WILLIAMS

Autor: Vivaldo Cordeiro Gonçalves (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo tem o objetivo de fazer uma análise da personagem Blanche Dubois na peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, publicada em 1947. Para essa análise será utilizado um aspecto narrativo da passagem do livro *Odisseia*, de Homero, nomeadamente a passagem do capítulo XII na qual se narra o encontro de Ulisses com as sereias, mais conhecido na forma de um mito, em que são abordados temas como persuasão, tentação e o perigo das paixões. Lançando mão da filosofia de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, e também do conceito de *Stimmung*, trabalhado pelo mesmo autor, abordaremos as falas persuasivas da personagem Blanche no diálogo com alguns personagens, entre eles o jovem jornalista, considerando, ainda, os aspectos musicais e a utilização dos jogos de luz na peça, ao quais contribuem para uma acentuada produção de efeitos de presença.

Palavras-chave: *Um bonde chamado desejo*; Blanche Dubois; O canto da sereia; produção de presença.

Introdução

Esse artigo propõe uma análise da personagem Blanche Dubois na peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, (1947). A peça foi adaptada para o cinema em 2003, com a atriz Jessica Lange fazendo o papel de Blanche Dubois, Alec Baldwin no papel de Stanley Kowalski, Diane Lane no papel de Stella e John Goodman no papel de Mitch.

No passado uma mulher jovem, bela, elegante e atraente, mas que depois de um tempo, com algumas adversidades pessoais e profissionais, volta-se para a família representada pela irmã Stella. Para ilustrar e contextualizar com um conhecido filme, podemos imaginar a peça com um cenário e arquitetura da cidade média do sul dos Estados Unidos nos anos 1940, o comportamento dos personagens, figurinos, música, do famoso filme *...E o Vento Levou*, drama histórico-romântico da mesma época da peça.

A peça divide-se em 11 cenas com a atuação de 12 personagens. Destacamos Blanche, Stella, Stanley, Mitch, Eunice, Steve, Pablo, que completam uma mulher negra (dados da peça), um médico, uma enfermeira, um jovem jornalista e uma mulher mexicana. A ação da peça se desenvolve durante a primavera, o verão e o começo do outono, em Nova Orleans, nos Estados Unidos.

Analisaremos a peça sob a perspectiva comportamental da referida personagem, especialmente em relação aos homens com suas falas, olhares, ações e seu *sex appeal*, que, de certa forma, se assimila e nos remete ao comportamento das sereias na obra *Odisseia*. Esta obra épica do século VIII a.C., atribuída ao poeta grego Homero, narra a jornada de Ulisses — também conhecido como Odisseu — de volta à sua pátria, Ítaca, após a Guerra de Tróia. No decorrer de sua

proeza, Ulisses encontra diversos percalços e adversidades no Mediterrâneo, sucessivas provações e tentações, mas uma das mais famosas e perigosas é o encontro com as sereias.

Conforme Garrido (2023), criaturas míticas, metade mulheres e metade aves marinhas, possuem um domínio fascinante sobre os homens pela personificação de belas mulheres e por meio do seu “Canto da Sereia”, com uma voz maravilhosa, bela e sedutora, que, caso as ouvissem, seriam transformados em animais domados. Sabe-se, até o momento, que nesta obra clássica encontra-se a primeira menção a sereias na literatura ocidental.

No capítulo das sereias, Ulisses, consciente do perigo, ordena a seus marinheiros que tapem seus ouvidos com cera e que o amarrem ao mastro da embarcação, pois queria ouvir o canto das sereias, sem ser enfeitiçado. No momento previsto, as sereias tentam seduzir Ulisses, oferecendo-lhe prazer e imortalidade, mas, como está amarrado ao navio, consegue resistir com a ajuda do deus Hermes. Dessa forma, Ulisses consegue resistir à sedução das sereias e escapar ileso, ao contrário de muitos outros marinheiros que sucumbiram ao encanto e foram levados à destruição.

Essa obra clássica e histórica serviu de inspiração para diversos escritores e artistas ao longo dos séculos, inclusive virando um mito, sinônimo de aventura, peripécia, muito explorada nos cinemas, em especial o conceito das sereias como figuras femininas belas e sedutoras.

Intertextualidade

Seguindo essa análise de referências literárias, podemos, portanto, relacionar essas passagens como uma intertextualidade, que lembram e se encaixam na alusão ou referência de um texto anterior por meio de elementos como o estilo, lugar ou acontecimento de um personagem. Segundo Kristeva, o fenômeno de intertextualidade acontece “através das palavras e de sua pluralidade de sentidos, o texto entra em contato com outros discursos; decorre daí a definição do texto como mosaico de citações, como ponto de encontro e de interação de vários textos” (KRISTEVA, 2005, p. 67).

Encontramos esse mesmo argumento de intertextualidade na literatura bíblica quando o famoso rei Salomão disse em Eclesiastes “O que foi tornará a ser, o que foi feito se fará novamente; não há nada de novo debaixo do sol” (Ecl 1,9). Nas Sagradas Escrituras já tínhamos algumas passagens que podem ser consideradas nessa análise de intertextualidade do “canto da sereia”, como, por exemplo, a descrição narrativa da cobra na passagem sobre Eva e Adão no livro de Gênesis, ou seja, seres e personagens-chave na narrativa da sedução, Eva é tentada pela serpente a comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal e, por sua vez, ela oferece o fruto a Adão e ambos sucumbem à tentação, desobedecendo ao mandamento de Deus. Em outra passagem bíblica, no livro de Juízes, Dalila é conhecida por seduzir o herói bíblico Sansão. Ela descobre o

segredo da força de Sansão e, através de sua sedução, consegue revelar esse segredo aos inimigos de Sansão.

Por conseguinte, temos Bate-Seba e Davi, no livro de Samuel, onde Bate-Seba é uma mulher casada com Urias, um dos guerreiros de Davi. Davi vê Bate-Seba tomando banho no telhado e é seduzido por sua encantadora beleza. Ele acaba tendo um caso com ela e, para encobrir sua transgressão, ordena que Urias seja colocado em uma posição de risco na batalha para ser morto.

Na literatura clássica, há diversos exemplos de tentação da mulher para os homens, como Helena de Tróia em *Iliada*. Helena, conhecida como a mulher mais bonita de seu tempo, é retratada como uma figura tentadora que desencadeia a Guerra da Tróia. Sua beleza é uma fonte de desejo para muitos homens, levando-os a lutar e arriscar suas vidas por ela. Em *Medeia*, de Eurípides, a personagem é uma figura complexa e sedutora que manipula seu marido, Jasão, usando sua astúcia e poderes mágicos e comete atos terríveis para se vingar de Jasão.

Temos também Lady Macbeth em *Macbeth*, de William Shakespeare, personagem intrigante que consegue maquinar e persuadir seu marido, Macbeth, a assassinar o rei e tomar o trono. Ela usa sua astúcia e manipulação para despertar o lado sombrio de Macbeth e levá-lo a cometer atos terríveis em busca de poder. Outra história clássica que ganhou as telas grandes foi Cleópatra em *Antônio e Cleópatra*, de William Shakespeare: Cleópatra, a famosa rainha do Egito, é retratada como uma mulher extremamente sedutora que atrai o general romano Marco Antônio com sua beleza e charme. Sua paixão intensa e seu poder de sedução afetam profundamente o destino de ambos.

Isto posto, percebemos que os mitos e grandes clássicos são atemporais, pois desvelam a alma do ser humano em qualquer momento em diferentes culturas, seja local ou universal, e se perpetuam com diferentes adaptações e de intertextualidade como a peça de Williams.

Produção de presença e *Stimmung*

O teatro possui uma característica que proporciona muitas dimensões de produção de presença para o espectador. A apresentação presencial, com variados recursos como a proximidade física com os atores, o cenário, o figurino, a luz, a música, sonoplastia, especialmente a performance dos atores, amplia os sentidos, possibilitando ao espectador a apropriação da narrativa e as emoções provocadas. Para essa análise vamos utilizar o conceito e ideias de produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht.

Nascido na Alemanha em 1948, Gumbrecht estudou filosofia, filologia românica, história da literatura e linguística na Universidade de Gottingen. Obteve seu doutorado em filosofia em 1971 e, posteriormente, foi para a França para concluir sua habilitação, uma qualificação acadêmica para lecionar em universidades alemãs. A carreira acadêmica de Gumbrecht é ampla e

diversificada. Ao longo dos anos, lecionou em diversas universidades prestigiadas em todo o mundo, incluindo a Universidade de Siegen, Universidade de Constança e Universidade de Bochum, todas na Alemanha, e Universidade de Stanford nos Estados Unidos. Vale salientar ainda que Gumbrecht é um dos maiores pensadores da contemporaneidade, tendo recebido diversos convites em universidades, inclusive no Brasil. Gumbrecht é reconhecido por suas pesquisas interdisciplinares que abrangem filosofia, literatura, estudos culturais e estética.

Sua obra enfoca principalmente a experiência estética e o papel da arte e da literatura na sociedade contemporânea, e busca compreender como a arte e a cultura afetam as emoções, percepções e experiências sensoriais dos indivíduos. O pensamento de Gumbrecht tem influenciado inúmeros estudiosos em todo o mundo e suas obras têm sido fundamentais para o desenvolvimento de novas abordagens na estética e na teoria cultural. Essa nova abordagem é de fato interessante, contudo, ao mesmo tempo, recebida com suspeição ou ceticismo pelos seus pares. Essa suspeição, no entanto, advém de uma incompreensão acerca do que seria a proposta da filosofia da presença, que não busca especificamente eliminar a dimensão hermenêutica, e sim complementar a experiência de leitura com a dimensão da presença.

Após libertação e emancipação desse pensamento e por conseguinte atualização da concepção hermenêutica, podemos então se apropriar dessa nova perspectiva da produção de presença e seus atributos e nas palavras de Gumbrecht manifesta que:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 10).

Para dirimir celeumas, relutâncias e suspeições acerca da proposição da leitura com olhar de produção de presença e apesar que não possa categorizar uma teoria geral acerca das bases necessárias para sentenciar tal fenômeno, pode-se perceber condições favoráveis para produção de presença em certos eventos, e para tanto Gumbrecht evoca o termo *Stimmung*, que ocorre quando se comprova a capacidade de revelar novos aspectos do sentido.

Ler com a atenção voltada a *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física — algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14). Ao mesmo tempo, e, em contrapartida, Gumbrecht, adverte:

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Ler em busca de *Stimmung* não pode significar “decifrar” atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará reconstruir ou analisar a sua gênese histórica, ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal — render-se a eles e apontar na direção deles (GUMBRECHT, 2014 p. 30).

Dados os devidos esclarecimentos dos fundamentos das propostas de análise, podemos adentrar e perceber algumas conjunções de *Stimmung* na peça e na principal personagem como *Stimmung* de nostalgia e decadência em que se percebe na ambientação na cidade de Nova Orleans dos anos de 1940. A residência de Stella e Stanley, juntamente com a música e os diálogos, transportam o público para um ambiente carregado de lembranças e saudosismo, o que contribui para uma atmosfera melancólica da peça. Na descrição do cenário, o narrador nos transporta para uma forte percepção do ambiente que, apesar de possuir um certo charme, apresenta uma condição de lugar mal-afamado, com casas em sua maioria brancas, desbotadas e cinzentas com escadas sem a devida manutenção. O apartamento de Stella e Stanley é relativamente pequeno, sua entrada principal dá acesso direto à cozinha, onde se encontra uma cama dobrável que Blanche usará, o que contribui para um aspecto de desconforto e desalento. Na moradia do andar superior ao apartamento, vivem a vizinha Eunice com seu marido. A rua é movimentada por um ruído onipresente e persistente de pedestres, música de bares, veículos e da linha do trem que passa ao fundo.

A presença enigmática de Blanche é envolta de uma aura misteriosa, que cria um fascínio e curiosidade do público e sua história e o passado são revelados aos poucos, mantendo o espectador envolvido e ávido por desvendar suas camadas emocionais. A peça é impregnada de tensões e conflitos entre os personagens, especialmente entre Blanche e Stanley. Outro aspecto que está no ar e nos ouvidos dos personagens e espectador é a constante introdução de músicas latinas, jazz e blues, que contribuem significativamente para produção de *Stimmung*.

Como uma deusa Blanche, a feiticeira, ressurgue

Na peça, podemos identificar a alma desvelada do ser humano de forma bastante impactante na personagem Blanche Dubois, pois é a principal personagem que movimenta a peça de forma marcante, e que chama a atenção.

Ao longo da narrativa, ela vai produzindo e personificando aspectos complexos e contraditórios, sendo capaz de encantar, seduzir e, ao mesmo tempo, se desvelar perturbadora, frágil e vulnerável. Já no início, quando da sua volta para se refugiar na casa da irmã, a condução que a traz para a pequena cidade tem o sugestivo nome de “Um bonde chamado desejo”, que remete a uma sensação de volúpia que é, aliás, uma das principais temáticas da peça.

É muito representativo que a peça começa descrevendo Blanche voltando para a casa de um familiar, proporcionando um movimento simbólico e emocional, após perder os pais e a até a casa da família em que viviam na cidade de Laurel.

Apesar dessa volta para ficar na condição de favor na casa da irmã, Blanche volta com uma áurea de luz grandiosa descrita nas suas falas, no olhar, comportamento e no seu figurino. A saber, Blanche significa “branca” que remete à pureza, sendo que a personagem é descrita com um comportamento de uma verdadeira dama, uma mulher bonita, elegante, chique e delicada também. Essas características podemos perceber já no início da peça, com a descrição da personagem quando chega na cidade da irmã, através do narrador da peça e dos próprios diálogos dos personagens: “Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito” (WILLIAMS, 2008, p. 3).

A própria irmã Stella reconhece o grande ego de Blanche, quando a própria chama a atenção para ouvirem o que fala em detrimento da fala de outros, e até admite que adora ter a atenção. Blanche parece às vezes narcisista e às vezes precisa que alguém a note e a elogie, como quando conversa com a própria irmã e pede opinião sobre seu aspecto. Em outro ato, Stella recomenda para o marido que elogie sua irmã e diz o motivo: “elogie o seu vestido e diga que está encantadora. Isto tem muita importância para Blanche. É o seu fraco!” (WILLIAMS, 2008, p. 13). Blanche sabe que é elegante e não é modesta, sabe se vender e se fazer como ninguém e com seus mistérios se manifesta para Kowalski: “Oh! Na minha juventude tive muitos admiradores, mas olhe para mim agora! (Sorri para ele, radiante) Você poderia imaginar que fui uma mulher atraente?” (WILLIAMS, 2008, p. 15).

Como uma feiticeira, Blanche exerce seus encantos

Uma donzela, suspirante, toda envergonhada, ao menos a princípio: Blanche tem um lado oculto que deixa velado e omissivo. Após algumas cenas, contudo, revela-se mais direta, especialmente quando está em um ambiente que possa ver e ser vista por homens e que poderá exalar seus atributos e sua sensualidade. Do início ao fim da peça há diversas referências sobre desejos e atração sexual de uma maneira velada dos personagens, como mostra em algumas passagens e notamos no discurso da própria Blanche “Ah! Bem, de qualquer maneira, eu trouxe uns vestidos lindíssimos para ser apresentada a todos os seus encantadores amigos (para os amigos de Stanley)” (WILLIAMS, 2008, p. 7).

Em outros momentos é persuasiva e direta nas suas manipulações e o faz sem muita cerimônia, inclusive induzindo a irmã sair de cena e ficar longe do seu olhar para ter uma conversa mais reservada com Stanley.

Certamente o momento em que Blanche melhor demonstra esse comportamento persuasivo é quando lança seu “canto da sereia”, na cena do jovem jornalista em que Blanche destila seu charme em cima do garoto e lhe provoca um tímido arroubo juvenil, como podemos perceber no trecho abaixo.

BLANCHE — Ei! (Ele se volta timidamente. Ela põe um cigarro em uma longa piteira) Tem um fósforo? (Caminha em direção a ele. Eles se encontram na porta que separa os dois aposentos).

O JOVEM — Pois não! (Tira um isqueiro do bolso) Isto nem sempre funciona.

BLANCHE — É temperamental? (O isqueiro acende) Ah! Muito obrigada. (Ele tenta sair novamente) Ei! (Ele se volta novamente, ainda mais tímido. Ela se aproxima dele) Que horas são?

O JOVEM — Sete e quinze, madame.

BLANCHE — Tão tarde assim? Você não gosta dessas longas tardes chuvosas de Nova Orleans, quando uma hora não é apenas uma hora, mas um pedacinho de eternidade caindo-lhe nas mãos... E quem sabe o que fazer com ele? (Ela toca no ombro dele) Você... Não se molhou com a chuva?

O JOVEM — Não, madame. Eu me abriguei.

BLANCHE — Numa confeitaria? E tomou uma soda?

O JOVEM — Hunn, hunnn.

BLANCHE — De chocolate?

O JOVEM — Não, madame. De cereja.

BLANCHE (sorrindo) — Cereja?

O JOVEM — Uma soda de cereja.

BLANCHE — Você me deixa com água na boca. (Toca a face dele ligeiramente e sorri. Então se dirige para o baú).

O JOVEM — Bem, é melhor eu ir andando... (WILLIAMS, 2008, p. 38).

Como uma louca, Blanche é intensa e vulnerável

Ao mesmo tempo que parece formosa, forte, intensa, Blanche mostra-se também por vezes vulnerável, e como uma louca percebe-se uma grande pulsão de vida e, ao mesmo tempo, uma pulsão de morte. Em um contexto deprimente da consciência corrompida que a atormenta, alguns aspectos sombrios vão emergir quando menos se espera.

O autor utiliza esse comportamento pessoal da personagem para paralelamente mostrar uma decadência que se observa no sul dos Estados Unidos, com desolação espiritual, decadência moral, que se manifesta em questões como alcoolismo, práticas promíscuas, prostituição, mulheres rejeitadas, mulheres em cadeia de pobreza e miséria, essas mesmas mulheres que, apesar de serem conhecidas como donzelas e belas do sul, vivem um contexto conturbado, como o caso de Blanche.

Por vezes vulnerável em determinadas atitudes e falas, quando revela e se expõe dizendo, “É... Mas eu nunca fui bastante forte. Quando as pessoas delicadas como eu precisam de calor humano, elas têm de usar cores suaves e pôr uma lanterna de papel na lâmpada para amortecer a luz, mas basta ser delicada! Não sei por quanto tempo ainda poderei enganar os outros” (WILLIAMS, 2008, p. 35).

Sobre a sanidade mental de Blanche, em outro momento Stanley comenta para a esposa Stella o que ficou sabendo e que, de onde Blanche viera, ela era “Olhada não como diferente, mas

como completamente maluca, doida. (Stella recua). E, nos últimos anos, tem sido evitada como veneno. Por isso é que está aqui, este verão, representando toda esta cena... Porque o prefeito praticamente disse a ela que sumisse da cidade!” (WILLIAMS, 2008, p. 46).

Assim a narrativa vai aos poucos revelando o passado de Blanche, que também demonstra o atual comportamento que reverbera nos seus atos e falas.

A presença narrativa da luz

Seria razoável dizer que a luz está para o teatro assim como a música está para o cinema, ou seja, possuem uma grande capacidade de evidenciar e dar ênfase a uma narrativa. Não seria fora de cogitação dizer que, em uma leitura contemporânea da peça, certamente a personagem de Blanche Dubois iria usar e abusar dos recursos de filtros e luz utilizados para postar vídeos e fotos nas mídias sociais, como no Instagram e Facebook, usando o recurso digital como uma maquiagem definitiva. Blanche, com frequência, esquiva-se da luz, fica às sombras, possui comportamentos que, conforme é descrito na peça, lembram uma mariposa e, como uma feiticeira, foge da luz como o diabo da cruz.

É perfeitamente compreensível e explicado o grande uso de jogo de luzes em cena, pois é próprio da arte cênica usar a luz e demais recursos que compõe toda a peça, logo, Tennessee Williams vai utilizar muito bem esse recurso em um primeiro momento porque é inerente ao teatro e em um segundo momento porque a luz vai dar ênfase à atmosfera da peça e sobretudo a personagem Blanche, que é a principal personagem. Para Edward Gordon Craig, citado em Forjaz:

Cabe à iluminação uma contracenação efetiva com a matéria e com o espaço, de modo a: (i) criar um jogo de luzes e sombras que conferem relevo e profundidade à estrutura de volumes; (ii) manifestar e criar progressão dramática no jogo simbólico das cores da cenografia, dos figurinos e da própria luz; (iii) revelar e esconder regiões do palco, dando um movimento intrínseco ao conjunto; (iv) explicitar o conflito do drama por meio dos contrastes entre os elementos que o compõem como claro e escuro, linhas horizontais e verticais, peso e leveza, reflexão e absorção, brilho e opacidade (CRAIG; FORJAZ, 2021, p. 11).

A peça utiliza em vários momentos recursos de luz para proporcionar e produzir um ambiente com atmosfera ora em evidências e ora um ambiente misterioso, que descortina ou dissimula falas, situações e comportamentos dos personagens como notável recurso de produção de presença, assim, em determinado momento na cena 1 da peça, o narrador diz: “Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa” (WILLIAMS, 2008, p. 3).

Blanche é uma personagem que foge da luz, seja ela natural ou artificial, sempre dando uma impressão de que quer esconder algo físico no seu corpo, no seu rosto, mas também quer esconder de alguma luz que ilumine e revele também o seu passado que possa de alguma maneira subjugar-la; a própria, já no início da peça, declara essa preocupação:

Não posso suportar a luz crua duma lâmpada, assim como não posso suportar uma observação rude ou uma ação vulgar e segue reforçando: “Não, mas não olhe para mim agora. Não, até mais tarde, quando eu tiver tomado um banho e estiver mais descansada. E apague essa luz de cima, apague essa luz que eu não quero que ninguém me veja nesse fulgor impiedoso!” (WILLIAMS, 2008, p. 5).

Pelas diversas alusões à luz, parece que esse aspecto sempre existiu na vida de Blanche, seja ela em momentos turvos e obscuros e também bons momentos, como, por exemplo, quando ela fala no momento que conheceu um garoto e descobriu o amor:

Blanche — Não. Era um menino. Apenas um menino, quando eu ainda era muito jovem. Aos dezesseis anos fiz uma grande descoberta, o amor! Foi tudo tão simples, tão completo. Foi assim como se acendesse uma luz intensa, num lugar que estivesse sempre no escuro. Foi assim que ele iluminou esse mundo para mim (WILLIAMS, 2008, p. 44).

Falando sobre a desilusão do seu amor quando jovem, “Desde então, a luz que vinha iluminando a minha vida apagou-se de repente. E nunca mais houve outra luz em minha vida que fosse mais forte que esta pobre luz de vela...” (WILLIAMS, 2008, p. 44). A ojeriza à luz é tamanha que, até para receber um convite para um passeio, a personagem faz objeções a fim de evitar a luz do dia, preferindo os momentos de crepúsculo:

MITCH — No domingo de tarde, não. Eu convidei você para sair comigo algumas vezes, aos domingos, mas você sempre dava uma desculpa. Você nunca quer sair antes das seis, e assim mesmo para ir a algum lugar que não tenha muita luz.

BLANCHE — Deve haver algum significado obscuro em tudo isso? Não consigo compreender.

MITCH — O que significa é que eu nunca pude olhar bem para você, Blanche. Vamos acender a luz aqui.

BLANCHE (medrosamente) — Luz? Que luz? Para quê?

MITCH — Essa que está com esse troço de papel. (Rasga a lanterninha de papel da lâmpada. Ela ofega assustada).

BLANCHE — Para que você fez isso?

MITCH — Para ver você bem, como você é!

BLANCHE — Você não está querendo insultar-me!

MITCH — Não, só estou querendo ser realista.

BLANCHE — Não quero realismo. Eu quero magia. (Mitch ri) Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz!

(Mitch vai até o interruptor. Acende a luz e olha fixamente para ela. Ela solta um Grito e cobre o rosto. Ele apaga a luz novamente.) (WILLIAMS, 2008, p. 58).

Blanche, contudo, vai ceder à luz ao sentir-se plena, o que ocorre quando, em certa cena, aparece na luz amarelada da porta, quando ela está tragicamente radiante em seu roupão de cetim vermelho, que valoriza e delinea as linhas esculturais de seu corpo.

Música e produção de presença na trilha sonora de *Um bonde chamado desejo*

A música é um elemento de sonoplastia importante na peça, inserida em diversos momentos para dar o tom em certas cenas, o que propicia, na maioria das vezes, um clima melancólico, como os sons de blues. Outros ritmos de músicas também são ouvidos, como música tropical tocadas pelo rádio. Nesse sentido temos uma atmosfera que nos toca através da audição com sua letra e ritmo dos arranjos. Segundo Gumbrecht, o ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge os nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução (GUMBRECHT, 2010, p. 9). O autor ainda afirma que, para além dos significados visíveis, interessa os demais componentes de sentido não visíveis, mas que são apropriados pelo corpo.

Interessa-me muito o componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem-sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

O narrador, incisivo, segue ainda a enfatizar o clima da época e do local, fazendo referência ao piano que toca um ritmo blues que expressa o espírito da vida que se leva naquele contexto e lugar.

A dimensão de presença em melodias também proporciona a conjuração de sentido. Gumbrecht manifesta e diz que “[...] acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música – e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas” (GUMBRECHT, 2010, p. 143).

Assim como no canto das sereias da *Odisseia*, a peça tem uma trilha sonora que vai acompanhando o desenrolar da narrativa e, em certos momentos, até produz e enfatiza sensações do contexto, como percebemos neste trecho: “Ouve-se, em rápida e febril melodia de polca, a varsoviana. A música está na mente dela; ela está bebendo para fugir à música e à sensação de um desastre que se aproxima e parece murmurar as palavras da canção. Um ventilador elétrico varre metodicamente o lugar em que ela está” (WILLIAMS, 2008, p. 53).

A saber, música varsoviana é um estilo musical que predomina instrumentos de corda, sobretudo o violino, que foi muito usada no final da peça, dando o tom final quando Blanche é levada como louca.

Considerações finais

Ao longo deste artigo buscou-se explorar aspectos narrativos da peça *Um bonde chamado desejo* e a faceta instigadora da personagem principal Blanche Dubois a partir dos conceitos de produção de presença e *Stimmung* de Gumbrecht. Analisamos como Blanche é complexa e fascinante, incorporando a dualidade oriunda dos seus atributos do poder de sedução que lembram o *Canto da sereia* descrito por Homero na *Odisseia*, e das suas fraquezas e vulnerabilidades, e também indicações de elementos de intertextualidade com outros livros e até da Bíblia.

Foi apresentado o conceito de produção de presença e *Stimmung* na peça, sua constatação na parte técnica de uso da luz, assim como na trilha sonora. Percebeu-se uma narrativa envolta em uma ação de fenômeno de consciência de volta para casa, que levou a personagem a confrontar sua verdadeira identidade, tentando escapar do doloroso passado e criar uma nova vida, mas acaba enfrentando a realidade das suas inseguranças e sua própria história.

Em conclusão, pode-se perceber através do comportamento da personagem Blanche um enredo e um mote narrativo utilizado em diversas obras, sejam livros ou peças teatrais que são inerentes ao comportamento humano em diversas culturas e são retratados e serão explorados por muito tempo nas artes.

Referências

BÍBLIA. Eclesiastes. In: **Bíblia Sagrada**. Trad. Pe. Matos Soares. 47. ed., São Paulo: Paulinas, 1990.

FORJAZ, C. A revolução da luz. Uma reinvenção da função da luz no teatro, no início do século XX, estabelecendo novas relações espaciais entre os elementos visíveis da cena. **A luz em cena**, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.

GARRIDO, R. F. Qual a origem das sereias. **BBC News**, 7 jun. 2023. The Conversation. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c1l0zdn6dgo>. Acesso em: 15 jul. 2023.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HOMERO; NUNES, C. A. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROCHA, J. C. de C. Gelassenheit e seus descontentes: algumas reflexões sobre a obra de Hans Ulrich Gumbrecht. Trad. Greicy Pinto Bellin. **Relevo**, Curitiba, pp. 2-3, 2019.

TENNESSEE, W. **Um bonde chamado desejo**. Trad. Brutus Pedreira. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GONÇALVES, Vivaldo Cordeiro. Uma deusa, uma louca, uma feiticeira: O canto da sereia de Blanche Dubois em “Um bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams, pp. 57-67, Curitiba, 2023.

DA BÍBLIA PARA A CENA: *PAIXÃO DE CRISTO* DE NOVA JERUSALÉM

Autora: Cristiane de Fátima Ramos Lieuthier (UNIANDRADE)

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

Resumo: A cidade-teatro de Nova Jerusalém é o maior espaço teatral ao ar livre do mundo. É cercada por uma alta muralha de pedras e, no seu interior, nove palcos-plateias evocam cenários onde Jesus transitou e viveu seus últimos dias. Esta comunicação tem como objetivo investigar a transposição de narrativas bíblicas para a cena “A tentação de Jesus”, a qual constitui parte integrante do espetáculo *Paixão de Cristo*, que é apresentado todos os anos durante a Semana Santa em Brejo Madre de Deus no interior do estado de Pernambuco. Sob a luz de conceitos teorizados por Irina Rajewsky e Linda Hutcheon, busca-se identificar e analisar as relações intermediárias que regem o diálogo entre o discurso bíblico verbal e o espetáculo teatral.

Palavras-chave: intermedialidade; cidade-teatro; *Paixão de Cristo*; Nova Jerusalém; narrativas bíblicas; espetáculo teatral.

Introdução

A 203 quilômetros de Recife está a cidade de Brejo da Madre de Deus. O nome Brejo foi dado em virtude do acidente geográfico, já que a cidade localiza-se entre vales formados pelas serras da Prata, Estrago e Ponto. Madre de Deus, pois no local havia um hospital psiquiátrico, fundado pelos padres da Congregação de São Felipe Nery e este mesmo hospital situava-se às margens de um pequeno riacho com nome Madre de Deus. A cidade possui área de 762 km² e atrai turistas do Brasil e do mundo por sua religiosidade e por ser o berço do distrito de Fazenda Nova, onde localiza-se o icônico Teatro de Nova Jerusalém, maior cidade-teatro a céu aberto do mundo, onde encena-se anualmente a *Paixão de Cristo* de Nova Jerusalém.



Figura 1: Website Mopbox-maps.

Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Brejo+da+Me.+de+Deus+-+PE>. Acesso em: 12 ago. 2023.

A ideia inicial ocorreu em Oberammergau, na Baviera alemã, que reproduzia o Drama do Calvário junto aos seus habitantes, de forma procissional pelas ruas da cidade europeia. Após obter

este conhecimento por meio de uma revista de variedades, Epaminondas Mendonça, líder político e influente comerciante local da vila de Fazenda Nova, em Pernambuco, realiza um evento similar no período da Semana Santa, viabilizando atração de turistas e possíveis lucros locais, pela forte religiosidade da cidade.

A dramatização procissional nas ruas de Fazenda Nova ocorreu por onze anos consecutivos de 1951 a 1962. Neste período, as encenações atraíram técnicos, atores e entusiastas de teatro do Recife e o espetáculo da Paixão iniciou um período de destaque e notabilidade pelo estado. Fazenda Nova é uma vila do município do Brejo da Madre de Deus, onde originalmente ocorreram tais encenações. Em 1956, Plínio Pacheco traz sua genialidade e a ideia da construção de uma réplica da cidade de Jerusalém para que ali ocorressem com realidade cênica, a encenação da Paixão.

Somente 12 anos após sua chegada, este sonho foi concretizado em 1968, quando o primeiro espetáculo foi realizado na cidade-teatro de Nova Jerusalém, nome atribuído ao espaço teatral. A formação rochosa, o chão árido e o clima frio fizeram de Brejo da Madre de Deus o cenário ideal para esta realização.

Há uma estimativa de 200 milhões de reais em negócios gerados em função da realização do espetáculo: mídia, produção, comércio local, feira de artesanato, hotéis, pousadas e transportes turísticos no estado de Pernambuco. Quatro milhões de reais são investidos na campanha promocional financiada por meio da venda de cotas de patrocínio a grandes anunciantes nacionais.

Durante o período que antecede as apresentações, o espetáculo é anunciado nas mídias sociais por meio de utilização de logotipos, envolvendo arte-visual e diagramação entre palavras e elementos cênicos. A cruz, elemento com forte significado para o espetáculo, onde Cristo é pregado diante dos olhos fixos da plateia, substitui a letra “x”. A cor vermelha destaca a dor, o sofrimento e o sangue derramado.



Figura 2: Website – Logotipo da peça.

Fonte: <https://www.novajerusalem.com.br/noticia/130>. Data de acesso: 13 ago. 2023.

A cidade-teatro é uma obra faraônica, com construção de 100 mil m², o que equivale a 1/3 da cidade de Jerusalém, murada. É cercada por muralha de pedras com 4 m de altura e apresenta em seu interior 70 torres com 7 m de altura, cada. Há nove palcos-plateias onde ocorrem as apresentações. Todos os anos, alguns episódios repetem-se, portanto os cenários em formato de palcos foram construídos de forma fixa no local. São eles sequencialmente:

- 1- Sermão da Montanha;
- 2- Sinédrio;
- 3- Cenáculo;
- 4- Horto das Oliveiras;
- 5- Palácio de Herodes;
- 6- Fórum de Pilatos;
- 7- Via Sacra;
- 8- Calvário- Enforcamento de Judas-Crucificação;
- 9- Túmulo- Ressurreição.



Figura 3 – Website. Mapa da cidade-teatro.

Disponível em: <https://www.novajerusalem.com.br/mapa-da-cidade>. Acesso em: 15ago. 2023.

Perspectivas teóricas

Em 2023, houve a apresentação inicial de uma nova cena: A Tentação. E a partir dela deu-se a continuidade do espetáculo. Foram essenciais para a análise desta cena os conceitos de Linda Hutcheon sobre adaptação como produto e processo (HUTCHEON, 2013, p. 30) e as subcategorias (intermedialidade sentido estrito) transposição midiática (transformação/ travessia

de uma mídia para outra) e combinação de mídias (estrutura plurimidiática do teatro — palavra, música, som, pintura, escultura, etc.) de Irina Rajewsky (2012, p. 58).

Para a análise da cena “A tentação”, do espetáculo *A paixão de Cristo* de Nova Jerusalém, utilizou-se as duas primeiras subcategorias de Rajewsky: transposição midiática e combinação de mídias. De acordo com a autora, o teatro integra inúmeras formas de articulação midiática, por conta da plurimedialidade que apresenta:

[...] o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia. A despeito de toda essa expansão midiática, ainda percebem o teatro – e assim fizeram por séculos – como uma mídia distinta e individual. Ela tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção (RAJEWSKY, 2012b, p. 55).

Linda Hutcheon afirma que adaptação é: “[...] um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, [...] essa transcodificação implica uma mudança de mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 61). Na presente análise trata-se da transcodificação de textos bíblicos para a cena.

Hutcheon aponta as diferenças textuais, contextuais e linguísticas que implicam o processo de adaptação de uma obra para outra. Ela explica que recontamos, mostramos e interagimos com as histórias, repetidas vezes, e que, nesse processo, algo sempre muda, mas as histórias ainda são reconhecíveis. E a precedência temporal apenas indica temporalidade, não o valor da produção em si (HUTCHEON, 2013, p. 235). Simpatizante da adaptação como uma combinação da repetição com a diferença, a crítica canadense ressalta que “a adaptação estimula “o prazer intelectual e estético” (HUTCHEON, 2013, p. 161 apud DUQUESNAY, 1979, p. 68) na tentativa de o público tentar entender a relação entre a obra adaptada e a adaptação. Todavia, quanto mais popular e amada for a obra adaptada, mais certo será o descontentamento do público comum (ou seja, não especializado) com a adaptação, especialmente, tratando-se de um fã.

A partir da experiência vivida como espectadora da obra aqui analisada, apresentada pela *Globoplay* e do diálogo desta com as conceituações de Hutcheon e Rajewsky, pretende-se discutir as especificidades da cena.

A tentação: a cena acrescentada em 2023

O texto cênico da “Tentação de Cristo” de Nova Jerusalém foi adaptado de narrativas bíblicas. Adaptada para o teatro, a narrativa apresenta novas tessituras que levam o espectador a um maior envolvimento, emoção e compreensão dos últimos passos de Cristo. A combinação de mídias, remete o caráter plurimidiático da dramaturgia do espetáculo, apresentando iluminação e efeitos especiais, identificando o inferno, a presença de três demônios em analogia à medição de

forças da Trindade Divina, e a visualidade por meio de vários elementos cenográficos: figurinos, cenários naturais, objetos cênicos. O evento é realizado em parceria com a Rede Globo e UTelecom. Após o período das apresentações, é possível assistir aos espetáculos pelo aplicativo *Globoplay* em aparelhos *smartphones* ou televisivos.



Figura 4: Pedra em pães.
Fonte: Globoplay. Acesso em: 2 ago. 2023.

Fase 1: Pedra em pães

O demônio, conhecendo as fraquezas da humanidade, ataca diretamente os pontos mais vulneráveis do ser humano. O primeiro ataque foi sobre o instinto de sobrevivência (Mateus 4:3). O objetivo era tirar o foco de Jesus da permanência ao jejum e sua fidelidade a Deus. A resposta desestabiliza o adversário, pois Jesus apresentou outra fonte de vida, além do natural: o reino de Deus. A defesa de Cristo está na Palavra de Deus e a sua submissão ao Pai.

A cena Fase 1 – Pedra em Pães apresenta diferenças textuais, contextuais e linguísticas, que emergem no processo de adaptação de uma mídia para outra. A combinação de mídias, cenário, iluminação, figurinos e palco–cenário são elementos importantes na composição da cena.

Texto Bíblico (Mateus 4,3) “³ E, chegando-se a ele o tentador, disse: Se tu és o Filho de Deus, manda que estas pedras se tornem em pães”.

Roteiro cênico:

–Demônio: Jesus? Jesus de Nazaré?

Há quarenta dias que ele ora.

Há quarenta dias que ele jejua.

Deve ter fome? Dar-lhe de comer?

Se és o filho de Deus? Manda que estas pedras se convertam em pão.

Jesus: Está escrito. Nem só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai dos lábios de Deus.



Figura 5: Jogue-se daqui para baixo.
Fonte: Globoplay. Acesso em: 2 ago. 2023.

Fase 2: Jogue-se daqui para baixo

O demônio testa o comprometimento ético de Jesus, o instrumento que torna o gênero humano verdadeiramente livre, porém, Cristo responde que não devemos colocar Deus à prova (Mateus 4,7).

Na fase 2, apesar de que as palavras da narrativa bíblica não mudam, o texto cênico difere quanto à distribuição das falas entre os três demônios e, em relação à composição da cena, apresenta iluminação e efeitos especiais, identificando o inferno com a presença de três demônios em analogia e medição de forças à Trindade Divina.

Os demônios surgem do chão em movimentos circulares utilizando figurino largo, em muitas camadas de pano. O rosto está encoberto e as mãos lembram galhos e raízes pontiagudas. As cores remetem ao cinza e ao marrom. A representação do demônio, nesta cena, não apresenta características humanas ou mesmo semelhanças com o estereótipo criado na Idade Média, com chifres, cauda e pés de bode. Ele é apresentado com um figurino que pode remeter ao lodo, galhos podres e secos, como aquilo que emerge da terra.

Pode-se remeter biblicamente que o ser humano veio da terra, do pó, portanto, nosso lado sombrio brota das profundezas terrenas. Utilizando cores frias e pálidas e formato expansivo, possui altura bem maior que uma pessoa; o figurino tem o intuito de ser sombrio e assustador. A personagem realiza movimentos circulares e repetitivos por todo o cenário, lembrando os xamãs em seus ritos de cura, dança e transe espiritual. Sabe-se que a veste ampla nos usos religiosos possui a simbologia da transcendência em quem a porta, seja para demônios ou deuses.



Figura 6: Xamã -WarspearWikiBrasil.

Disponível em: <https://www.google.com/search?q=xam%C3%A3s+&tbm=isch&ved=> Acesso em: 10 ago. 2023.

Texto bíblico: “⁶E disse-lhe: Se tu és o Filho de Deus, lança-te de aqui abaixo; porque está escrito: Que aos seus anjos dará ordens a teu respeito, E tomar-te-ão nas mãos, Para que nunca tropeces com o teu pé em alguma pedra. ⁷Disse-lhe Jesus: Também está escrito: Não tentarás o Senhor teu Deus” (Mateus 4, 6-7).



Figura 7: Tudo será seu.

Fonte: Globoplay. Acesso em: 2 set. 2023.

Fase 3 – Tudo será seu

O diabo tenta pela terceira vez desviar Cristo de suas virtudes, oferecendo poder e riqueza, dessa vez, o demônio usa da própria Escritura para tentar o Senhor.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O texto bíblico é transcodificado para um amplo diálogo, no qual o demônio desafia o Cristo. Cristo expulsa o demônio e vence o mal.

Texto bíblico: “⁸Novamente o transportou o diabo a um monte muito alto; e mostrou-lhe todos os reinos do mundo, e a glória deles. ⁹ E disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares. ¹⁰ Então disse-lhe Jesus: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás. ¹¹ Então o diabo o deixou; e, eis que chegaram os anjos, e o serviam” (Mateus 4, 8-11).



Figura 8: Tudo será seu.
Fonte: Globoplay. Acesso em: 2 set. 2023.



Figura 9: Tudo será seu.
Fonte: Globoplay. Acesso em: 2 set. 2023.

O ator Kleber Toledo utiliza figurino em algodão cru, em conformidade aos trajes da época, tecidos naturais em tons rústicos: cânhamo, linho, lã e algodão eram utilizados na confecção dos vestuários. Ainda para trazer a singeleza que a personagem remete, os tons pastéis e o capuz trazem serenidade ao semblante de Jesus, em seu manto sobreposto a túnica e sandálias estilo chinelo de couro. Sua expressão facial representa a agonia do humano que está debilitado por falta de alimento há 40 dias no deserto. A cena total “A Tentação” apresenta duração de 2’27”.

As análises sobre as tentações de Jesus apresentam as principais áreas da existência humana: necessidades básicas, identidade e propósito, ganância e poder. A narrativa bíblica apresenta Jesus levado ao deserto pelo Espírito Santo de forma intencional, com objetivo claro e definido em permitir que fosse tentado pelo demônio para assim vencê-lo, e desta forma, apresentar sua humanidade aos demais humanos, provando que se pode vencer tentações e o mal. “²Após jejuar por quarenta dias e por quarenta noites, teve fome” (Mateus 4:2). A palavra jejum é *nesteuo* em grego e significa abster-se de comida e bebida como prática religiosa.

Considerações finais

Adaptar é dialogar com a obra-fonte, trazendo uma nova cor, uma nova dimensão ampliada. Um ato criativo em sua essência. A construção da cidade-teatro, em minuciosos detalhes, reproduziu os espaços vivenciados por Jesus em seus últimos dias, na formação dos nove palcos circulares, onde os espectadores acompanham em caminhada procissional as cenas apresentadas. A emergência do real fica ainda mais nítida quando em alguns momentos, os atores interagem com a plateia, tornando a cena mais emocionante em constante processo de mutação.

Atores renomados como Kleber Toledo relatam suas experiências pessoais ao interpretar Jesus: “Não tem como não se emocionar... Eu falei coisas para as pessoas ao representar, disse palavras lindas, cara! Eu chorei.” E há também o senhor Antônio. Morador do Brejo de Madre de Deus, região agreste e árida, onde vive ele e uma cabra. Aguarda o ano inteiro pela chegada da Semana Santa para inscrever-se como figurante e assim participar do maior espetáculo pernambucano. O senhor Antônio não possui falas em sua atuação. Movimenta os olhos apenas, com expressividade fantástica. Lembra-nos que o teatro é vida e traz vida a quem dela precisa.

Referências

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

PAIXÃO DE CRISTO de NOVA JERUSALÉM. Direção: Lúcio Lombardi. Brasil: Produtores: Robinson Pacheco, Thiago Augusto, 2023. *Globoplay* (01:0001); Sonorização digital.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIEUTHIER, Cristiane de Fátima Ramos. Da Bíblia para a cena: *Paixão de Cristo* de Nova Jerusalém, pp. 68-77, Curitiba, 2023.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabela Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona/FALE/UFMG, 2012, pp. 51-73. v. 2.

SCRIBD. Texto Paixão de Cristo: Nova Jerusalém. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/235020187/Texto-Paixao-de-Cristo-Nova-Jerusalem>. Acesso em: 8 set. 2023.

O PAGADOR DE PROMESSAS: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DO TEXTO DRAMÁTICO PARA O CINEMA

Autora: Márcia Regina Ferreira (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo objetiva realizar uma análise da transposição do texto dramático *O pagador de promessas* (1960), do dramaturgo brasileiro Dias Gomes, para o filme homônimo (1962) baseado na peça de teatro, com roteiro e direção de Anselmo Duarte. As relações intermediáticas entre a peça e o filme serão discutidas a partir de considerações teóricas de Irina O. Rajewsky, que propõe três subcategorias para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos de mídia. Utilizamos, principalmente, a primeira subcategoria – intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática –, a qual diz respeito ao processo de criação e recepção de um novo produto de mídia. Os conceitos de Linda Hutcheon e Robert Stam também lançarão luz sobre o processo de transformação de uma mídia em outra.

Palavras-chave: intermedialidade; transposição; *O pagador de promessas*; texto dramático; cinema.

Introdução

Para lançar luz sobre a nossa análise comparativa entre o texto dramático *O pagador de promessas*, de Dias Gomes e o filme homônimo, dirigido por Anselmo Duarte, recorreremos às perspectivas teóricas de Irina Rajewsky, que propõe três subcategorias para “a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias” (RAJEWSKY, 2021, p. 23).

A primeira subcategoria é a **intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática**, incluindo, nesta ferramenta de análise, as adaptações cinematográficas e romantizações. Neste eixo, Rajewsky revela que a qualidade intermediática está muito relacionada com o modo de criação de um produto, ou seja, a transformação do produto de mídia: um filme, um texto ou também do próprio substrato desse produto, em outra mídia. Ela denomina esta subcategoria, voltada para a produção, de **intermedialidade genética**.

O texto dramático, *O pagador de promessas*, escrito por Dias Gomes, foi adaptado para o cinema em 1962, dois anos após a primeira apresentação no teatro TBC em São Paulo (Teatro Brasileiro de Comédia). O filme foi inscrito e selecionado para o Festival de Cannes, na França, onde ganhou o primeiro lugar; a premiação foi e ainda é considerada um marco no cinema brasileiro. *O pagador de promessas* é o único filme que conquistou um dos mais importantes prêmios do cinema mundial: a Palma de Ouro.

A história de Zé-do-Burro, personagem protagonista, começa com uma promessa feita por ele, em um terreiro de candomblé, à Santa Bárbara, que, em tal religião, a partir de um processo de sincretismo, se relaciona com Iansã. Quando Zé-do-Burro e sua mulher Rosa chegam em seu destino, a igreja de Santa Bárbara, são impedidos de entrar na igreja para pagar a promessa feita, pois o padre não aceita que Zé-do-Burro tenha feito a promessa no terreiro de candomblé. A partir deste momento começam as complicações que gradualmente aumentam até chegar no desfecho

final e trágico com a morte de Zé-do-Burro.

A temática do texto e do filme é a intolerância religiosa. O texto dramático foi dividido em três atos, escrito para encenação no teatro. O escritor, Dias Gomes, dispõe das chamadas rubricas, informações direcionadas (geralmente entre parênteses) para orientar os atores durante a encenação da peça no teatro. No texto, o enredo de *O pagador de promessas* começa com o personagem Zé-do-Burro e sua esposa, Rosa, chegando na escadaria da igreja de Santa Bárbara. Depois de fazer uma descrição física e psicológica desses dois personagens, o autor introduz a primeira fala do protagonista: “É essa. Só pode ser essa” (GOMES, 1997, p. 16). O personagem está se referindo à igreja, e em seguida sua mulher diz: “E agora? Está fechada” (GOMES, 1997, p. 16).

De acordo com Linda Hutcheon (2013),

Na passagem do contar para o mostrar a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais, conflitos e diferenças ideológicas entre personagens devem tornar-se visíveis e audíveis (HUTCHEON, 2013, p. 69).

O diretor, Anselmo Duarte, optou por começar o filme com as primeiras imagens mostrando uma dança/ritual do terreiro de Candomblé, onde os personagens Zé-do-Burro e Rosa se encontram, ele ajoelhado diante da imagem da Santa e ela esperando em pé mais próximo das mulheres vestidas com trajes típicos do Candomblé. A música tocada ali, em alto som, vem dos instrumentos que são mostrados num enquadramento de câmera chamado plano de detalhe (PD), isto é, quando a câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé) ou objetos pequenos como uma caneta em cima da mesa ou um copo, etc. Nesse caso foram enquadrados pela câmera os aparelhos musicais que são utilizados nos cultos daquela religião, aludindo à temática principal do filme: a intolerância religiosa.

A sequência de tomadas seguintes mostra Zé-do-Burro e Rosa andando por uma estrada, ele já com a cruz nos ombros. Nessa imagem, a câmera executa um enquadramento de plano geral, onde os dois personagens ocupam um espaço à frente da tela e ao fundo mostra uma paisagem com algumas casas, percebendo-se que começam ali a jornada para cumprir a promessa. Os dois seguem caminhando, atravessam uma ponte, encontram boiadeiros conduzindo o gado, caminham pelo chão rachado e árido, enfrentam o vento do litoral e passam por caminhos encharcados e lamacentos, até chegarem ao destino final: a cidade onde fica a igreja de Santa Bárbara na Bahia.

Essa sequência de cenas que mostra o personagem percorrendo todo esse trajeto com a cruz é descrito no enredo da peça através das falas do padre Olavo, de Zé-do-Burro e de Rosa, e tais elementos somente dizem a distância que foi percorrida para trazer a cruz até ali. Quando padre Olavo vê o homem na escadaria da igreja com a cruz, pergunta ao sacristão quem é, mas, Zé-do-Burro adianta-se e diz: “É que eu vim de muito longe, padre. Andei sete léguas”. Então o Padre responde-lhe: “Sete léguas? Para falar comigo” (GOMES, 1997, p. 34). Mais adiante na

narrativa, o repórter da Gazeta, que havia chegado no local para noticiar os acontecimentos na escadaria da igreja, pergunta à Rosa se ela é mulher de Zé-do-Burro. Ela responde assim: “Sou. Também andei sete léguas – meu pé tem cada calo d’água deste tamanho” (GOMES, 1997, p. 52). Então, desse modo, percebemos a transposição de algumas falas de personagens do enredo da história para uma sequência de imagens dramatizadas sobre o caminho percorrido pelos protagonistas mostradas para o público no início do filme.

Continuando, ainda sobre as imagens do início do filme, no momento em que o casal adentra a cidade, um pouco antes do amanhecer, ele com a cruz nos ombros e ela atrás dele, ouve-se uma música e em seguida aparece um salão de danças com alguns homens e mulheres na frente da porta, que riem quando veem o casal. Zé-do-Burro, no entanto, segue adiante com a cruz sem dar atenção àquelas pessoas, mas a mulher dele olha em direção a um homem que se encontra ali encostado na parede.

Ele lança um olhar sedutor e Rosa retribui o olhar. Em seguida, a câmera faz um enquadramento de meio primeiro plano (quando a figura humana é enquadrada da cintura para cima) no personagem e em seguida um primeiro plano (close), evidenciando suas características faciais. Trata-se de Bonitão, o personagem que irá tramar para prender o protagonista no desfecho, fato que desencadeará uma luta entre o grupo de capoeiristas e a polícia.

Entretanto, no texto, não há esse prévio encontro entre os personagens. Eles irão se conhecer somente na escadaria da igreja, depois que Bonitão manda Marli, que é a prostituta que o sustenta, ir para casa. Dessa forma, pode-se inferir que o cineasta teve a intenção de mostrar, nessa imagem, um pouco mais sobre a personalidade desse personagem, pois, na narrativa escrita, é feita uma descrição mais detalhada sobre seu caráter.

Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres, como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida (GOMES, 1997, p. 19).

Graças ao mecanismo do *close-up* foi possível captar em sua expressão facial a característica marcante do homem que se utiliza da sensualidade para atrair e conquistar as mulheres.

Esse mesmo processo de recurso adaptativo pode ser percebido em uma outra sequência de tomadas, no desfecho do enredo. Realizando um plano geral do espaço, a câmera mostra a escadaria da igreja onde aglomera-se uma pequena multidão, incluindo uma roda de capoeira com seus dançarinos, que fazem uma apresentação com música e danças em meio ao povo.

Em seguida, o plano de imagem é transferido para o alto da torre da igreja onde vemos o padre, com gestos de nervosismo diante da agitação dos capoeiristas na frente da igreja. Ele fecha os ouvidos com ambas as mãos e, como que não suportasse mais o som da música e do povo

agitado lá embaixo, apodera-se de uma barra de ferro e bate violentamente nos sinos da igreja cujo o som mistura-se ao da música dos capoeiristas.

Então, o plano de imagem volta à escadaria e a câmera faz um movimento chamado *travelling frontal* (a câmera avança ou recua em relação ao objeto filmado) e mostra a cruz de madeira caindo, Zé-do-Burro corre e a levanta. Nessa sequência, observa-se que o cineasta optou por mostrar, através de atitudes, a personalidade contraditória do padre para equiparar ao que escreveu o autor Dias Gomes:

É um padre moço ainda. Deve contar, no máximo, quarenta anos. Sua convicção religiosa aproxima-se do fanatismo. Talvez, no fundo, isto seja uma prova de falta de convicção e autodefesa. Sua intolerância [...] não passa, talvez, de uma couraça com que se mune contra uma fraqueza consciente (GOMES, 1997, p. 33).

Desse modo, as imagens que são apresentadas ao público revelam nitidamente o traço contraditório existente nesse homem, que, ao desempenhar a função de pregador da palavra de Deus para uma comunidade, deveria dispor de aparente equilíbrio emocional e dar um verdadeiro exemplo de ser tolerante e pacificador.

Conforme a teórica, na passagem do texto dramático para o filme, as diferenças ideológicas e os conflitos entre os personagens tornam-se visíveis e audíveis para o público. Nessa perspectiva, o diretor do filme *O pagador de promessas* acrescentou um quadro durante uma discussão que há entre duas mulheres próximo ao desfecho do filme. Rosa e Marli são as personagens femininas, entre elas está Bonitão, que é o cafetão de Marli. No início da narrativa escrita, o autor faz a descrição dessa personagem que fará parte do triângulo amoroso.

Ela tem, na realidade, vinte e oito anos, mas aparenta mais dez. Pinta-se com algum exagero, mas mesmo assim não consegue esconder a tez amarelo-esverdeada. Possui alguns traços de uma beleza doentia, uma beleza triste e suicida. [...] – a exploração de que é vítima por parte de Bonitão vem, em parte, satisfazer um instinto maternal frustrado. Há em seu amor e em seu aviltamento, em sua degradação voluntária, muito sacrifício maternal, ao qual não falta, inclusive, um certo orgulho (GOMES, 1997, p. 19).

A outra é a esposa do protagonista. Rosa é uma mulher simples do interior que se casou com Zé-do-Burro por, no momento, ser a sua melhor opção, pois onde vivia as mulheres precisavam arrumar um bom marido para não passar dificuldades financeiras, conforme relata na peça:

BONITÃO

E você casou com ele?

ROSA

Casei.

BONITÃO

Sem gostar?

ROSA

(depois de um tempo). Gostava, sim. Sabe, na roça, o homem é feio, magro, sujo e mal vestido. Ele até que era dos melhores. Tinha um sítio... (GOMES, 1997, p. 25).

Bonitão, quando conheceu Rosa na escadaria da igreja, interessou-se por ela e convencendo-a a ir dormir num hotel, para descansar depois de andar duas noites sem dormir. Ela foi acompanhada de Bonitão e com o consentimento do marido, que alegou não poder largar a cruz ali na praça. Tanto na peça como no filme torna-se evidente que Rosa e Bonitão relacionaram-se naquela noite. E por conseguinte, ele interessou-se por ela, na parte um pouco antes do desfecho em ambas as mídias, no momento em que Marli vai até a praça procurar por Bonitão, Rosa a vê entrar na vendola e se dirige a ela para perguntar pelo Bonitão. Então, elas começam uma discussão, Marli ofende Rosa, que, querendo se defender, responde-lhe com ofensas também.

No texto dramático há somente um diálogo entre as personagens representando a discussão e uma orientação aos atores: “As duas se olham desafiadoramente a ponto de quase se atracarem. Zé-do-Burro, que ouviu a discussão, aproxima-se” (GOMES, 1997, p. 87).

No filme, porém, o roteirista acrescenta a esta sequência uma luta corporal entre as duas personagens; elas começam a discutir e, em seguida, Marli e Rosa se agarram e caem no chão, e logo são separadas pelos homens (Zé-do-Burro e Galego). Desse modo, percebe-se nessa interpolação a situação de conflito que há entre as personagens.

Na frente da porta da igreja onde Zé-do-Burro encontra-se sentado com sua cruz e já exausto, vem até ele uma mulher que, desesperada com uma criança no colo, pede a ele para salvar seu filho. Zé se compadece da situação daquela senhora e faz um gesto em direção ao bebê, como um sinal da cruz, mas imediatamente se arrepende e diz: “Não posso, não posso”. E levantando-se, anda apressado, sendo seguido por outras pessoas que também queriam um milagre, cegos e deficientes físicos.

Esse quadro também foi incluído no filme, pois no texto da peça (dramático) somente há diálogos entre os personagens naquele momento do enredo. Foi uma interpolação objetivando evidenciar o conflito ideológico entre o personagem protagonista e o antagonista, há um quadro no início do filme em que o padre diz para Zé que aquilo era pecado e chamou-lhe de herege porque, levando a cruz aos ombros daquela maneira, estava tentando imitar Jesus Cristo.

O diretor Anselmo Duarte explorou com muito sucesso o aspecto da musicalidade brasileira no contexto da religiosidade no filme. No texto teatral de Dias Gomes, o autor descreve apenas uma cena em que os personagens secundários tocam e cantam uma música tipicamente usada para executar os passos da luta/dança de capoeira, que é muito divulgada na região onde se passa o filme, o Nordeste do Brasil.

No filme, a música acontece em vários momentos. Já no início, onde aparece os personagens fazendo a promessa num terreiro de candomblé, a música é bem percebida através das

dançarinas e o som nesse quadro é o único recurso utilizado.

Outra passagem no filme em que se encontra a música muito evidenciada no roteiro é quando, um pouco antes do desfecho, na escadaria defronte à igreja, local onde acontece a maioria do tempo da filmagem, os personagens que representam a religião do candomblé, os capoeiristas e as mulheres vestidas de branco, dançam e cantam apresentando um retrato da cultura regional, com vários passos de dança e sons que são reconhecidos em todo o país.

Esse quadro musical, que tem uma duração considerável no filme, “provoca reações afetivas no público” (HUTCHEON, 2003, p. 70). Considerando o tema principal proposto originalmente no texto dramático de Dias Gomes e juntamente conduzido pelo diretor do filme que é a intolerância religiosa, tal quadro pode ser concebido para reenfatar o tema. “No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reenfaturação e refocalização de temas, personagens e enredo” (HUTCHEON, 2003, p. 69).

O teórico Robert Stam (2006), em seu artigo *Teoria e prática da adaptação*, discorre sobre os vários termos e conceitos que a teoria da adaptação tem à sua disposição em relação às mudanças de formas entre as mídias. Stam explica que as palavras iniciadas pelos prefixos **trans** são aquelas que enfatizam a mudança feita pela adaptação e as que se iniciam pelo prefixo **re** dão ênfase a função recombinante da adaptação. Conforme o autor, “o termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar um número infinito de leituras” (STAM, 2006, p. 27).

Assim, igualmente para as adaptações, essas leituras podem ser parciais e pessoais e até com interesses específicos. Segundo Robert Stam, quando se usa a metáfora da tradução em referência a uma mídia adaptada, há nela um íntegro esforço de transposição intersemiótica, que incluem nesse processo perdas e ganhos como acontecem nos trabalhos de traduções originais (STAM, 2006, p. 27).

No filme *O pagador de promessas*, objeto aqui analisado observa-se este processo a que se refere Stam sobre a transposição intersemiótica onde necessariamente haverá perdas e ganhos. No início do terceiro ato do texto dramático, o autor descreve a cena da roda de capoeira (considerada como um esporte de expressão cultural afro-brasileira, a capoeira mistura dança e arte marcial, luta e que envolve ritmo musical em sua prática).

Durante a luta-dança, alguns dos componentes tocam os instrumentos (berimbau, pandeiro e reco-reco) enquanto o mestre (voz solo) começa a música e outros formam o coro (vozes). A canção típica dessa cultura é escrita em três páginas consecutivas. No filme, esta mesma cena é somente executada com música instrumental e a apresentação da capoeira com movimentos da luta e a dança popular da região. A meu ver, ao retirar a letra da canção na cena, houve uma perda da poética regional, mas que foi compensada pelo ganho do espetáculo de dança folclórica do Nordeste.

Linda Hutcheon cita os modos de “engajamento” das adaptações e explica: “[...] as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem a pessoa contar, mostrar ou interagir com as histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 47). De acordo com Hutcheon, no modo contar, o engajamento é inicialmente feito através da imaginação cujo controle é feito pelas palavras escolhidas do texto e não há aí os limites impostos pelo auditivo e nem pelo visual.

Quando estamos lendo um livro, podemos parar a qualquer momento, mas, na passagem para o modo mostrar em filmes por exemplo, não podemos parar a história, ela segue adiante e a imaginação aqui é trocada pela percepção direta, pois há uma mistura de detalhe e de foco mais amplo.

No modo performativo, a linguagem não é a única responsável por expressar e dar significação ou de relacionar histórias. Num modo performativo, podemos notar as representações visuais e gestuais que enriquecem as complexas associações, também há a música que proporciona “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, provocando afetivamente as reações do público, assim como o som de maneira geral, pode acentuar, reforçar ou causar uma contradição dos aspectos visuais e verbais (HUTCHEON, 2013, p. 48).

No filme *O pagador de promessas*, em uma cena em que o personagem Zé-do-Burro acompanha com o olhar a estátua de Santa Bárbara que é carregada pelos fiéis na escadaria para entrar na igreja, a câmera é posicionada de baixo para cima (*contra-plongée*), fazendo com que o público e o personagem tenham a impressão de que a Santa está olhando para o personagem e este, que a acompanha, transmite com a expressão facial, mas sem palavras, um diálogo silencioso com Santa Bárbara. Esta cena transmite o estado psicológico e emocional do personagem protagonista, que é visível em todo o percurso percorrido para pagar a promessa.

Considerações finais

O texto dramático *O pagador de promessas* foi escrito inicialmente a fim de ser transposto para a mídia performativa do teatro, pois contém as rubricas que são as informações direcionadas ao grupo de pessoas que trabalham com a montagem de uma peça teatral. Quando o diretor de cinema, Anselmo Duarte, resolve transpor esse texto de Dias Gomes para o cinema, ele contribui imensamente para a cultura brasileira em geral, pois, ao transformar o texto escrito em uma mídia audiovisual, produziu um filme que mostra a diversidade cultural do Brasil.

Além de executar este trabalho na perspectiva da cinematografia daquela época, a história do personagem Zé-do-Burro já havia conquistado sucesso nacional nos palcos brasileiros, mas a qualidade de um texto literário não é uma garantia absoluta de alcançar um bom êxito num processo de transposição de uma mídia do modo contar (texto impresso) para uma mídia do modo mostrar, performativa.

No entanto, a passagem do texto dramático *O pagador de promessas* para o cinema foi bem sucedida, tanto é que, em novembro de 2015, o filme ficou em nono lugar na lista dos 100 melhores filmes brasileiros.

Referências

GOMES, A. D. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1997.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012, pp. 15-45.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, pp. 19-53, jul./dez. 2006. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 29 set. 2023.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed., Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

CAPOEIRA. In: **Wikipédia**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Capoeira&oldid=66685358>. Acesso em: 29 set. 2023.

OLIVEIRA, G. Guia básico de termos cinematográficos de A a Z. Blog. **Cineset**. 12 maio 2016. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/guia-basico-de-termos-cinematograficos-de-z/>. Acesso em: 16 ago. 2022.

GERBASE, C. **Enquadramentos**: planos e ângulos. Site do Projeto o Primeiro Filme, suplemento do livro Primeiro Filme: Descobrimo – Fazendo – Pensando. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 8 out. 2023.

CINE ANTIQUA. Canal Youtube. O Pagador de promessas (1962), de Anselmo Duarte, filme completo em HD. 28 nov. 2021. Diretor: Anselmo Duarte. Autor: Dias Gomes. Baseado em: O Pagador de Promessas, de Dias Gomes. Roteiro: Anselmo Duarte e Dias Gomes. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyYDcXD-SqI>. Acesso em: 29 set. 2023.

ANÁLISE DIALÓGICA DAS OBRAS *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS, E *MEMÓRIAS DO SUBSOLO*, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, SOB A PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Autora: Elenita de Oliveira (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

Resumo: Mikhail Bakhtin é conhecido por sua abordagem dialógica da linguagem, na qual enfatiza a interação entre vozes e perspectivas, ou seja, está sempre em diálogo com outros discursos e influências sociais, a linguagem é moldada pelas relações sociais e históricas, e que essas relações influenciam a forma como os indivíduos se expressam. As obras *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski, analisadas sob a perspectiva bakhtiniana, enfatizam a autoconsciência, a inconclusividade do personagem, a natureza dialógica da linguagem, na qual diferentes vozes e perspectivas interagem. Então, a linguagem não é um sistema estático e fechado de signos, mas sim um fenômeno dinâmico e em constante transformação. Enfatiza-se que a linguagem é moldada pela interação social e que seu significado é construído no contexto da comunicação entre os indivíduos.

Palavras-chave: *Memórias do Subsolo*; perspectiva bakhtiniana; dialógica; discursos.

Introdução

Neste artigo, será feita análise dialógica das obras *Angústia*², de Graciliano Ramos, e *Memórias do Subsolo* de Fiódor Dostoiévski, sob a perspectiva bakhtiniana, que, dentre as características, enfatiza a autoconsciência, a inconclusividade do personagem, a natureza dialógica da linguagem, na qual diferentes vozes e perspectivas interagem.

As obras revelam as complexidades e os conflitos internos do personagem através do diálogo entre a voz narrativa e a voz do protagonista, retratando a mente angustiada dos protagonistas por meio da linguagem.

A fundamentação teórica estará amparada por algumas obras de Bakhtin, como *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Neste livro, Bakhtin analisa a obra de Fiódor Dostoiévski e apresenta conceitos-chave; outra obra será *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Nesta, Bakhtin e seu círculo de estudiosos exploram as relações entre marxismo e linguagem, enfatizando a importância do contexto social e histórico na compreensão da linguagem. Em *A Estética da Criação Verbal*, discute-se questões relacionadas à linguagem, à criação literária e à interação dialógica. As obras *Para uma Filosofia do Ato Ético* e o *Discurso no Romance* são frequentemente citadas em artigos como base teórica no dialogismo.

O dialogismo no romance *Angústia*

² Para análise será utilizada a sexagésima nona edição, da obra *Angústia*, publicada em 2014. A obra é resultado do projeto de reedição que foi supervisionado pelo professor Wander Melo Miranda da Universidade Federal de Minas Gerais, e teve como base a quarta edição do romance, publicação da editora J. Olympio com as últimas correções feitas por Graciliano Ramos. Bem como, a publicação eletrônica da obra “Notas do Subsolo” de Fiódor Dostoiévski com tradução do russo por Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Publicada pela editora L&PM, 2011.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, foi publicada em 1936, durante um período de transformações políticas, sociais e culturais no Brasil. A análise foi realizada sob a perspectiva da filosofia linguística de Mikhail Bakhtin que evidenciam aspectos interessantes sobre a construção narrativa, o uso da linguagem e a representação da inconclusividade na obra.

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras do gênero agem sobre os nossos olhos: nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sobre a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as possibilidades plásticas (BAKHTIN, 2010, p. 397).

Mikhail Bakhtin é conhecido por sua abordagem dialógica da linguagem, na qual enfatiza a interação entre vozes e perspectivas, ou seja, está sempre em diálogo com outros discursos e influências sociais; a linguagem é moldada pelas relações sociais e históricas, e essas relações influenciam a forma como os indivíduos se expressam.

[...] Estes processos dão lugar a uma interação máxima da palavra do outro com o contexto, a sua influência dialogizante recíproca, ao desenvolvimento livre e criativo da palavra de outrem, às graduações das transmissões. [...] o inacabamento de sentido para nós, sua possibilidade de prosseguir, sua vida criativa no contexto de nossa consciência ideológica, inacabado, não esgotando ainda, nossas relações dialógicas com ela (BAKHTIN, 1998, p. 146).

O romance *Angústia* é narrado em primeira pessoa pelo personagem Luís da Silva, e relata suas angústias e conflitos internos através da linguagem. O autor Graciliano Ramos cria um retrato vívido da mente do protagonista, explorando suas dúvidas, medos e desejos. E sob a perspectiva de Bakhtin, pode-se entender a narrativa como um diálogo entre a voz narrativa e a voz do protagonista, que também se manifesta através de seus pensamentos e falas.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem, e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Dessa forma, ao analisar a linguagem utilizada por Graciliano Ramos em *Angústia*, pode-se captar as nuances da sociedade da época e a maneira como ela molda a subjetividade do protagonista. A análise da linguagem em *Angústia* à luz da linguística de Bakhtin ajuda a compreender a forma como a obra dialoga com o contexto social e histórico em que foi escrita.

Nela, Luís da Silva comenta como e onde conheceu Julião Tavares, e em meio ao seu relato dá informações sobre a festa de arte, como era o evento, o que acontecia, bem como alguns detalhes sobre a cidade em que o romance se passa.

Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico. De quando em quando um cidadão se levantava e lia uma composição literária. Em seguida uma senhora abancava ao piano e tocava. Depois outro declamava. Aí chegava de novo a vez do homem, assim por diante. Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele. À saída deu-me

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

um encontro, segurou-me um braço e impediu que me despencasse pela escada abaixo. Desculpou-se por me haver empurrado, agradeceu ter-me agarrado o braço e saímos juntos pela Rua do Sol. Repetiu pouco mais ou menos o que tinha dito no discurso e afirmou que adorava o Brasil (RAMOS, 2014, p. 52).

A perspectiva dialógica pode ser aplicada à análise de *Angústia*, pois consideramos as múltiplas vozes presentes na narrativa e a maneira como a linguagem é usada para representar a mente do protagonista.

No diálogo do seu tempo, Dostoiévski auscultava também os ecos das vozes-ideias do passado, tanto do passado mais próximo quanto do mais distante [...] ele procurava auscultar também as vozes-ideias do futuro, tentava adivinhá-las, por assim dizer, pelo lugar a elas destinado no diálogo presente, da mesma forma que se pode adivinhar no diálogo já desencadeado a réplica ainda não pronunciada do futuro. Deste modo, no plano da atualidade confluíam e polemizavam o passado, o presente e o futuro (BAKHTIN, 1981, p. 75).

O romance *Angústia* tem sua estrutura temporal não linear, que vai do passado, das memórias, para o presente. O episódio vivido na infância e reproduzido em sua mente tendo Marina como personagem evidencia conflitos que habitam a mente de Luís da Silva:

Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e liberei-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo. Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro... (RAMOS, 2014, p. 18).

A linguagem utilizada por Luís é marcada por uma série de contínuas hesitações e fragmentos de pensamentos, que reflete sua angústia e sua dificuldade em expressar seus sentimentos de maneira coerente. Essa fragmentação linguística é uma expressão da fragmentação psicológica do personagem.

Observa-se essa complexidade da mente em pensamentos contraditórios comentado pelo protagonista:

Ora, um dia, sem motivo, convidei d. Aurora para o cinema. Tenho desses rompanetes idiotas. Faço uma tolice sabendo perfeitamente que estou fazendo tolice. Quando tento corrigir o disparate, caio noutra e cada vez mais me complico. Foi o que se deu. Convidei d. Aurora e a neta para o cinema. Arrependi-me e ofereci-lhes refrescos. Aceitaram tudo - e começou a minha tortura. Lá fui com elas, capiongo, pagar bonde, sorvetes e três cadeiras. Tipo besta (RAMOS, 2014, p. 42).

Outro aspecto relevante é a presença de outros discursos na narrativa. Bakhtin enfatiza a natureza da linguagem, ou seja, a presença de múltiplas vozes e discursos em um texto. Em *Angústia*, pode-se identificar diferentes vozes presentes nas conversas do protagonista com outros personagens e consigo mesmo. Cada interação sugere uma perspectiva diferente e influencia a forma como Luís da Silva se expressa e constrói sua subjetividade.

Nota-se que o protagonista, mesmo não tendo interesse em certas informações, não se opõe em envolver-se e alimenta o hábito de dona Quitéria.

[...] agarra o jornal e lê com atenção os nomes dos navios que chegam e dos que saem. Nunca embarcou, sempre viveu em Maceió, mas tem o espírito cheio de barcos. Dá-me frequentemente notícias deste gênero: - O Pedro II chega amanhã. O Aratimbó vem com atraso. Terá havido desastre? Não sei como se pode capacitar de que a comunicação me interessa. Há três anos, quando a conheci, a mania dela me espantava. Agora estou habituado. Leio o jornal e deixo-o em cima da mesa, dobrado na página em que se publica o movimento do porto. Vitória toma a folha e vai para a cozinha ler ao papagaio a lista dos viajantes (RAMOS, 2014, p. 35).

A autoconsciência em Bakhtin é inseparável do conceito mais amplo de dialogismo. Para Bakhtin (1997, p. 36), a autoconsciência não é um processo individual, mas sim um fenômeno social e dialógico. É importante ressaltar que a abordagem de Bakhtin referente à autoconsciência não é tratada em detalhes em um livro específico. Suas ideias sobre a autoconsciência são encontradas em vários textos ao longo de sua obra, onde ele explora o dialogismo, a interação verbal e a formação da identidade através do discurso. Afirma que a consciência de si mesmo só pode ser alcançada através da interação com os outros e do engajamento em diálogo contínuo.

Em relação à autoconsciência, conforme Brait (2006, p. 48), “É, desse modo, totalmente dialogada; ela vai se revelando no fundo da consciência socialmente alheia do outro sobre ele. Ele vai captando aspectos de si mesmo pela mediação das consciências dos outros heróis”.

Destaca-se essa ação, da autoconsciência, na ocasião em que Luís da Silva sente-se amparado por Rosenda e faz comparação com situações vivenciadas posteriormente:

Quem me acordou foi Rosenda, que me trazia uma xícara de café. - Muito obrigado, Rosenda. E comecei a soluçar como um desgraçado. Desde esse dia tenho recebido muito coice. Também me apareceram alguns sujeitos que me fizeram favores. Mas até hoje, que me lembre, nada me sensibilizou tanto como aquele braço estirado, aquela fala mansa que me despertava.
— Obrigado, Rosenda. Iam levando o cadáver de Camilo Pereira da Silva. Corri para a sala, chorando. Na verdade, chorava por causa da xícara de café de Rosenda, mas consegui enganar-me e evitei remorsos (RAMOS, 2014, p. 22).

Para Bakhtin (1997, p. 129), a linguagem não é um sistema estático e fechado de signos, mas sim um fenômeno dinâmico e em constante transformação. Defendemos que a linguagem é moldada pela interação social e que seu significado é construído no contexto da comunicação entre os indivíduos.

Análise dialógica entre as obras *Angústia* e *Memórias do Subsolo*

O dialogismo é uma teoria desenvolvida pelo filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin, enfatizando a natureza fundamentalmente dialógica da linguagem e da comunicação humana. Segundo Bakhtin (1997, p. 32), o diálogo não é apenas uma forma de interação verbal entre duas ou mais pessoas, mas também é um princípio organizador da própria linguagem e da vida social.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Embora *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, sejam obras literárias distintas, com mais de 70 anos de diferença entre as publicações, com cenário, continentes diferentes e culturas distintas, é possível encontrar semelhanças entre elas, principalmente em relação à representação da psicologia humana e diferenças entre as classes sociais.

Em ambas as obras, os protagonistas iniciam a narração falando da doença que acreditam que os acometem, bem como sentimentos de repulsa em relação às pessoas de classes inferiores ou superiores que poderiam lhes gerar demandas enfadonhas no ofício de rotina.

A palavra é o campo onde se confrontam os valores sociais. Os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema. A comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e resistência, adaptação, ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder, etc. (BAKHTIN, 1995, p. 36).

Luis da Silva, personagem protagonista de *Angústia*, inicia a história narrando sobre seu estado de saúde e supõe que as solicitações na repartição serão feitas aos gritos, por pessoas que ele considera como vagabundos.

Levantei-me cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. [...] Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram (RAMOS, 2014, p. 7).

O Homem do Subsolo, personagem protagonista de *Memórias do Subsolo*, relata que é um homem doente, mas que não sabe qual é a sua doença. Mesmo acreditando na ciência, não vai ao médico por ser supersticioso. Fala que é um homem mau e que, quando era funcionário público, era grosseiro, rangia os dentes. Sempre que conseguia contrariar os solicitantes, que geralmente eram as pessoas humildes, sentia satisfação.

Sou um homem doente... Sou mau. Não tenho atrativos. Acho que sofro do fígado. Aliás, não entendo bulhufas da minha doença e não sei com certeza o que é que me dói. Não me trato, nunca me tratei, embora respeite os médicos e a medicina. Além de tudo, sou supersticioso ao extremo; bem, o bastante para respeitar a medicina. (Tenho instrução suficiente para não ser supersticioso, mas sou.) [...] Antes eu trabalhava no serviço público, mas agora não trabalho mais. Fui um funcionário cruel. Era grosseiro e encontrava prazer nisso. [...] Quando os solicitantes se aproximavam da minha mesa para pedir uma informação, eu rangia os dentes para eles e sentia um prazer infinito quando conseguia contrariar alguém. Quase sempre conseguia. Na maior parte, era gente tímida, como são de hábito os solicitantes. Mas, entre os almofadinhas, particularmente eu não podia suportar um certo oficial (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 7).

Tanto *Angústia* quanto *Memórias do Subsolo* exploram a condição humana dos personagens. Em ambos os livros, os protagonistas são atormentados por conflitos internos e

dilemas éticos. Eles enfrentam sensação de desespero, insegurança e isolamento, que refletem as angústias da existência humana.

A primeira tendência interessa-se pelo ato da fala, de criação individual, como fundamento da língua (no sentido de toda atividade de linguagem sem exceção). O psiquismo individual constitui a fonte da língua. As leis da criação linguística – sendo a língua uma evolução ininterrupta, uma criação contínua – são as leis da psicologia individual, e são elas que devem ser estudadas pelo linguista e pelo filósofo da linguagem (BAKHTIN, 2014, p. 74).

Outra semelhança está na maneira como as obras retratam a psicologia dos personagens. Luís da Silva em *Angústia* e Homem do Subsolo em *Memórias do Subsolo* são apresentados de forma aprofundada, revelando suas complexidades internas e seus pensamentos mais íntimos. Ambas as obras exploram as motivações ocultas e os desejos reprimidos.

Detecta-se a situação em *Angústia* quando Luís da Silva narra seus sentimentos em relação a Julião Tavares, mas afirma que, mediante o pagamento, escreveria um artigo elogiando a empresa da família.

Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta e atravessar o corredor. - Canalha! E rangia os dentes, arrumava os papéis tremendo de raiva. Tudo nele era postiço, tudo dos outros. Se aquele patife tivesse chegado aqui naturalmente, eu não me zangaria. Se me tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares & Cia., eu teria escrito o artigo. É isto. Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas? Se eu as pratiquei! É melhor botar a trouxa abaixo e contar a história direito. Teria escrito o artigo e recebido o dinheiro. O que não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares pai, chefe da firma Tavares & Cia., um talento notável, porque juntou dinheiro (RAMOS, 2014, p. 60).

Já em *Memórias do Subsolo* pode-se observar a complexidade dos sentimentos e as motivações ocultas do protagonista quanto à presença de Liza no subsolo.

A *vida viva* me sufocava tanto, devido à minha falta de costume, que até respirar estava difícil. Mas passaram-se mais alguns minutos e ela não se levantava, como se estivesse em letargia. Cometi a indignidade de bater de leve no biombo para lembrar-lhe... De repente ela estremeceu, ergueu-se prontamente e começou a procurar seu lenço, seu chapéu, seu casaco, como se quisesse fugir para longe de mim... Dois minutos depois ela saiu lentamente de trás do biombo e me lançou um olhar cheio de tristeza. Sorri com raiva, aliás, um sorriso forçado, por educação, e me virei para evitar seu olhar. [...] o que eu posso dizer com certeza é que fiz aquela crueldade, mas não de coração, embora tivesse sido intencional, e que a fiz devido à minha cabeça ruim... [...] Ela partiu. Voltei para o quarto, pensativo. Estava me sentindo terrivelmente mal. Parei junto à mesa, perto da cadeira onde ela estivera sentada, e fiquei olhando estupidamente para frente. Um minuto depois, repentinamente estremei todo: bem diante de mim, sobre a mesa, vi... em uma palavra, vi uma nota azul amassada de cinco rublos, a mesma que instantes atrás eu colocara em sua mão. [...] Eu era tão egoísta, tinha tão pouco respeito pelos outros, que nem fui capaz de imaginar que até ela faria aquilo. Isso eu não pude suportar. Passado um instante, fui vestir-me às pressas, enlouquecido, joguei sobre mim a primeira coisa que encontrei e sai correndo atrás dela (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 86, grifo do autor).

Tanto Luís da Silva quanto o Homem do Subsolo são protagonistas marcados por uma visão negativa e de descaso da vida. Ambos os personagens são dominados por um sentimento de alienação e um profundo descontentamento com a sociedade em que vivem.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Enquanto Luís da Silva caminhava indignado com Marina, após a visita à dona Albertina, na volta para casa, com pensamentos confusos, fazia suposições sobre a morte do filho de Marina. Lembrou dos vizinhos, mas o que lhe enfureceu foi lembrar dos ratos.

O filho de Marina morria, talvez já tivesse morrido. Pensei nos ratos, em d. Mercedes, no quintal cheio de lixo, na mulher que lava garrafas e no homem que enche dornas. Estas lembranças me produziram um aperto no coração. Quase todas me pareceram regulares, mas a ideia dos ratos era extravagante, e isto me enfureceu. Que vinham fazer os ratos ali, àquela hora? - Puta! exclamei metendo com raiva os pés na areia (RAMOS, 2014, p. 184).

Já o Homem do Subsolo, no diálogo com Liza, supõe o descontentamento dos coveiros em fazer um enterro num dia de neve úmida. Na conversa, enfatiza a condição em que a vítima ainda jovem vivia e a fatalidade da doença, sugerindo que Liza teria o mesmo fim.

– É horrível enterrar alguém num dia como hoje! – recomecei, apenas para não ficar calado. – Horrível por quê? – A neve, a umidade... (Bocejei.) – Dá na mesma – disse ela de repente, após alguns instantes de silêncio. – Não, é repulsivo... (Bocejei novamente.) Os coveiros com toda a certeza ficaram xingando porque estava caindo neve úmida. E a cova devia estar cheia de água.[...] – Você vai morrer algum dia e vai morrer como a defunta que eu vi de manhã. Ela também era uma moça jovem... Morreu tuberculosa (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 63).

Outra semelhança entre os personagens é a tendência ao autoquestionamento constante. Tanto o Homem do Subsolo quanto Luís da Silva analisam obsessivamente suas ações e motivações, desenterrando cursos profundos de sua psicologia e revelando seus conflitos internos. Ambos são altamente conscientes de suas próprias falhas e fraquezas, e suas narrativas são permeadas por um constante diálogo interno.

O personagem Luís da Silva, mesmo querendo saber de Marina, insiste em afastá-la de seus pensamentos e faz suposições de como esquecê-la: poderá viajar, ou embriagando-se, ou até se suicidar e daqui já faz conexões mentais imaginando como será o caixão, como o seu corpo estará inerte nele, os comentários e interesses dos conhecidos.

Que estará fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma viagem, embriaguez, suicídio... penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo. Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada. Enquanto pegarem e soltarem as alças, revezando-se no mister piedoso e cacete de carregar defunto pobre, procurarão saber quem será o meu substituto na Diretoria da Fazenda (RAMOS, 2014, p. 6).

Neste excerto, o Homem do Subsolo, após convidar Liza para ir ao seu apartamento, fica aflito com a ideia, pois ela conhecerá o seu espaço, a sua pobreza, sua covardia e desonestidade.

“E se ela vier?”, pensava sem parar. “Que se há de fazer, que venha. Hum... O simples fato de que ela iria ver como eu vivo, por exemplo, já é terrível. Ontem surgiu diante dela como... um herói... e agora... Hum! Aliás, é terrível que eu tenha decaído tanto. Meu apartamento está simplesmente uma miséria. E como eu pude ir com esses trajes ao restaurante! E o meu divã de linóleo, com o enchimento saindo em tufo? E meu roupão, que não me cobre inteiramente? Que trapos... E ela vai ver tudo isso; também vai ver Apollon. Aquele animal vai ofendê-la, com certeza. Vai implicar com

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ela para me atingir. E eu, obviamente, vou me acovardar como de costume, vou ficar dando passinhos curtos na frente dela, tentando fechar as abas do roupão, vou mentir e sorrir. Ai, que coisa horrível! E isso ainda não é o pior! Existe algo mais importante, mais sujo, mais vil! Sim, mais vil! De novo, de novo colocar aquela máscara desonesta, mentirosa!... (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 75).

Além disso, tanto Luís da Silva quanto o Homem do Subsolo possuem uma visão crítica da sociedade e de suas convenções. Eles se sentem deslocados e alienados dos padrões alcançados pela sociedade, e suas atitudes muitas vezes se chocam com as expectativas sociais. Ambos os personagens são movidos por uma espécie de revolta interior e por uma busca de confiança e liberdade.

Luís da Silva sente-se estranho em seu interior, mas supõe que, aos olhos dos demais, seja um cidadão comum, igual a todas as outras pessoas, mas no percurso até o seu trabalho tem impressão de que os pedestres lhe olham com se ele estivesse parado.

Oito e meia. Preciso vestir-me depressa para chegar à repartição às nove horas. Apronto-me, calço as meias pelo avesso e saio correndo. Paro sobressaltado, tenho a impressão de que me faltam peças do vestuário. Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece eternidade. Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas. Tenho contudo, a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel (RAMOS, 2014, p. 19).

No jantar com os colegas, o Homem do Subsolo, após proferir um discurso não recomendado, resolve permanecer no restaurante em companhia dos demais como forma de afrontá-los:

...Não, é melhor ficar aqui sentado até o fim!, continuei a pensar. Os senhores ficariam contentes se eu fosse embora. Por nada deste mundo! De propósito vou ficar aqui sentado e beber até o fim para mostrar-lhes que não dou a mínima importância aos senhores. Vou ficar aqui sentado e beber, porque isto aqui é um boteco e eu paguei para entrar. Vou ficar sentado e beber, porque para mim os senhores não passam de fantoches, fantoches que não existem. Vou ficar sentado e beber... e cantar, se eu quiser, é isso, senhores, e cantar, porque tenho esse direito... de cantar... hum. Mas não cantei. Apenas obrigava-me a não olhar para nenhum deles (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 55, grifos do autor)

No entanto, também existem diferenças importantes entre os personagens. Enquanto o Homem do Subsolo é mais introspectivo e filosoficamente reflexivo, Luís da Silva, em *Angústia*, é retratado de maneira mais visceral e imediata.

Pode-se constatar a impulsividade de Luís da Silva, analisando sua atitude quando persegue Julião Tavares, de madrugada, e o vê parado para acender o cigarro. Logo o ataca. Mesmo que em seu pensamento tenha hesitado, a ação foi consumada.

Julião Tavares parou e acendeu um cigarro. Por que parou naquele momento? Eu queria que ele se afastasse de mim. Pelo menos que seguisse o seu caminho sem ofender-me. Mas assim... faltavam-me cigarros, e aquela parada repentina, a luz do fósforo, a brasa esmorecendo e avivando-se na escuridão, endoidecia-me. Fiz um esforço desesperado para readquirir sentimentos

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

humanos [...] Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Bafa, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado (RAMOS, 2014, p. 237).

O Homem do Subsolo é metódico e se resigna se o resultado não for o esperado. Mesmo planejando durante dois anos, fazendo investimentos em tempo e roupas, diante de imprevistos, ele desiste da vingança.

Não pensem, aliás, que foi por covardia que eu recuei diante do oficial: no fundo, nunca fui covarde, embora na prática tenha constantemente me portado como tal, mas – não riam ainda, para isso há uma explicação; tenho explicação para tudo, estejam certos disso.[...] Imaginem os senhores que já se haviam passado dois anos desde que ele me ofendera,[...] Melhor dizendo, eu não fazia propriamente um passeio, e sim sofria inúmeras torturas, humilhações e derrames de bile, mas talvez fosse disso que eu precisasse. Da maneira mais abominável, eu serpenteava como uma enguia entre os transeuntes, cedendo constantemente a passagem ora a generais, ora a oficiais da cavalaria ou dos hussardos, ora às senhoras; nesses instantes, eu sentia dores agudas no coração e um calor nas costas quando me lembrava da miséria de minha vestimenta e da insignificância e vulgaridade de minha serpenteante figurinha.[...] Com todos os preparativos que eu fazia, com toda a determinação que colocava na coisa, parecia que logo-logo haveríamos de nos esbarrar – mas, novamente, eu cedia o caminho e ele passava sem me notar. Ao me aproximar dele, eu chegava até a rezar para que Deus me desse firmeza. Certa vez, eu já me decidira definitivamente a enfrentá-lo, mas no final das contas caí bem aos seus pés, porque no último instante, a menos de um palmo de distância dele, faltou-me coragem (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 39).

Considerações finais

As obras *Angústia* e *Memórias do Subsolo* guardam algumas semelhanças marcantes, enquanto também apresentam diferenças importantes. Ambas as narrativas exploram a psicologia complexa e problemática de seus protagonistas. Tanto Luís da Silva quanto o Homem do Subsolo são personagens profundos, atormentados por suas próprias inseguranças, frustrações e visões pessimistas do mundo.

Uma das principais semelhanças é a representação da inquietação humana. Ambos os protagonistas estão presos em suas próprias mentes, incapazes de se libertar das amarras emocionais, limitando-os. As suas reflexões internas revelam o isolamento e a alienação que sentem em relação à sociedade em que vivem.

As obras também abordam as contradições da natureza humana. Luís da Silva e o Homem do Subsolo são personagens contraditórios, cujas ações e pensamentos muitas vezes são incongruentes aos seus desejos e intenções. Essas contradições refletem a complexidade inerente à condição humana e sua dificuldade em lidar com as próprias motivações e impulsos.

No entanto, existem diferenças notáveis entre as duas obras. Enquanto *Angústia* é ambientada no Brasil e retrata a sociedade brasileira do início do século XX, *Memórias do Subsolo* é ambientada na Rússia e explora as complexidades sociais e políticas da época de Dostoiévski, no século XIX. Esses cenários distintos influenciam a maneira como os personagens interagem com a sociedade e enfrentam seus desafios pessoais.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Outra diferença significativa é o estilo de escrita dos autores. Graciliano Ramos é conciso e objetivo, enquanto Fiódor Dostoiévski apresenta uma narrativa mais densa e filosófica. Isso afeta a forma como cada história é contada e como os leitores se conectam com os personagens.

Em suma, *Angústia* e *Memórias do Subsolo* são obras profundas que revelam a natureza humana em seus aspectos mais sombrios e complexos. Ambas as narrativas oferecem uma reflexão sobre a condição humana e as lutas internas que cada pessoa enfrenta. Embora os cenários e estilos possam variar, a busca pela compreensão de si mesmo é uma temática comum que ambas as obras contemplam.

Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988, pp. 71-210.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem** 7. ed., São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed., São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 4. ed., São Paulo: Unesp, 1998.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed., São Paulo: Contexto, 2012.

DOSTOIÉVSKI, F. **Notas do subsolo**. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2011.

RAMOS, G. **Angústia**. 69. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

A ESCRITA EM SI NA OBRA *O GRITO DA GAIVOTA*

Autora: Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira Klein (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho faz a leitura da obra *O grito da gaivota* (1998), de Emmanuelle Laborit, que narra a história de uma surda profunda, do berço ao êxito nos palcos do teatro francês. Autora e personagem se fundem, uma vez que essa faz questão de manter explícita sua identidade nos relatos apresentados. Propõe-se como objetivo categorizar o texto nos parâmetros da escrita de si, autobiografia, autoficção, romance autobiográfico, autobiografia romaneada, conforme os ideários de Perrone-Moisés (2016), Araujo (2011), Abrahão (2008), Ricouer (2007), Foucault (1992), Lejeune (1991), dentre outros. Conclui-se que a obra representa a autoanálise que perpassa entre a verdade absoluta e a verossimilhança dos fatos, cingida num processo cíclico que entrelaça conflito inicial, isolamento, introspecção e exercício da alteridade.

Palavras-chave: escrita de si; *O grito da gaivota*; autoficção; surdez.

Introdução

O presente artigo versa sobre a obra literária intitulada *O Grito da Gaivota*, a qual é construída por meio das memórias da personagem, objetivando evidenciar a importância da Língua de Sinais, da família, da arte, dentre outros elementos que se fazem relevantes para o desenvolvimento da Cultura Surda e, por consequência, do sujeito surdo.

A referida obra “pode” e “deve” ser caracterizada, inicialmente, como autobiográfica, pois enquadra-se no ideário de Lejeune (1991, p. 48) que expõe: “a escrita autobiográfica é um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”.

Por outro lado, a obra *O grito da gaivota* confronta-nos com uma realidade, a qual, genericamente, pouco conhecemos, convidando-nos a partilhar as experiências, tantas vezes dolorosas, do dia a dia dos que vivem envoltos no silêncio e na incompreensão, em virtude da falta de comunicação em detrimento de suas especificidades linguísticas, assumindo assim outras características além da autobiografia.

Conforme aponta Perrone-Moisés (2016, p. 20), ao afirmar que “toda e qualquer narrativa, mesmo aquelas que se pretendem coladas ao real, têm algo de ficcional”, o que nos pauta dizer que a referida obra seria uma autoficção, pois esta difere dos demais subgêneros da autobiografia, em detrimento do pacto autobiográfico traçado por Philippe Lejeune (1991).

Analisa-se, neste presente artigo, a escrita de si, a constituição deste sujeito enquanto personagem autor de sua obra e os impactos que esta literatura causa, uma vez que a obra em questão retrata a transição da autora-personagem pelo processo de autoconhecimento e de autotransformação. Por sua vez, evidencia-se que a escrita destas experiências – das dificuldades, das vitórias, dos triunfos, enfim, dos factos que constituem a vida – permite ao escritor desvendar o que, até agora, esteve oculto em si mesmo, como salienta Foucault (1992) em “O que é um autor?”.

Desta forma, pretende-se analisar o impacto pessoal, bem como, social que essa escrita pode causar tanto no autor como no leitor.

Um breve contexto: a autora e a obra

“Sou surda não quer dizer: ‘Não ouço’, quer dizer: ‘Compreendi que sou surda’”
(LABORIT, 2002, p. 48)

Nascida em 18 de outubro de 1971, na França, Emmanuelle tem uma vida marcada pela luta em prol do direito pelo respeito ao uso de sua identidade e cultura, uma vez que a referida autora é pessoa surda e tem imbricada em si algo que vai além de sua constituição geneticamente humano-social. Ela traz em seu texto o que se denomina “Cultura Surda”, a qual engloba possibilidades e elementos próprios da vida dos sujeitos que se reconhecem como surdos, abrangendo não apenas aspectos mais corriqueiros da vida de cada um, mas também o grupo social que constituem, corroborando com a percepção de Hall (2016):

A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós [...], mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser significativamente interpretadas por outros, ou que dependem do sentido para seu efetivo funcionamento. [...] Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio simbólico no centro da vida em sociedade (HALL, 2016, p. 21).

Atriz e diretora do Teatro Visual Internacional³, (*International Visual Theatre, IVT*), suas principais produções se deram na literatura e no cinema, com o livro *O grito da gaivota* (1994) e o filme *Filhos de um Deus Menor* (1986). Filha de pais ouvintes, Emmanuelle Laborit nasceu surda, aprendendo a Língua Gestual Francesa aos sete anos, pois frequentava uma escola especial, lugar o qual o aprendizado ocorria por meio de métodos ouvintistas⁴. O aprendizado, embora tardio da Língua de Sinais Francesa, deu-se graças a uma transmissão no rádio que chegou ao conhecimento de seu pai, o qual lhe gerou um misto de ódio e alegria, pois ele ouvira acerca Alfredo Corrado — Fundador do Teatro Visual Internacional (teatro dos surdos de Vincennes) —, surdo graduado pela Universidade Gallaudet (destinada a surdos nos Estados Unidos), o que, para ele, até então, era algo impossível: “Um surdo capaz de fazer estudos universitários, quando na França mal conseguem atingir a primeira classe do secundário!” (LABORIT, 2000, p. 33). Importante expor que, devido sua incessante militância em favor da Comunidade Surda, tornou-se embaixatriz da Língua Gestual

³ Possui um prédio, no coração de Paris, para realizar suas atividades e receber o público. Sala de teatro ou projeção, sala de formação, sala de reuniões, bar, os equipamentos são variados. Quando não estão ocupadas com a programação, as estruturas externas que procuram um local podem alugar este equipamento, bem como técnicos do Teatro Visual Internacional <<https://ivt.fr/IVT/locations>>.

⁴ Os termos ouvintista, ouvintismo etc. são derivações de “ouvintização”; sugerem “uma forma particular e específica de colonização dos ouvintes sobre os surdos. Supõe representações práticas de significação, dispositivos pedagógicos, etc. em que os surdos são vistos como sujeitos inferiores” (SKLIAR, 1999, p. 7).

Francesa, o que a evidenciou como personalidade de destaque no campo da literatura surda mundial.

Pautada nesse sentimento de pertencimento e de autoconstituição social, Laboritt, aos 22 anos, escreveu a sua autobiografia ou podemos dizer sua autoficção, a qual traça o seu percurso de vida desde a infância até se tornar a primeira atriz surda a ganhar o prêmio Molière de revelação, em 1993, mesmo ano em que escreve a referida obra intitulada originalmente *Le Cri de La Mouette*, a qual foi traduzida em vários idiomas, sendo publicada em Língua Portuguesa, em 2000, com o título *O Grito da Gaivota*.

O grito da gaivota é o apelido que a atriz recebeu na infância por emitir sons agudos que foram comparados ao de uma gaivota, um termo de certa forma pejorativo, o qual certamente marcou a autora e, logo, a personagem. Laborit, mais tarde, apropriou-se do título subjugante e resolveu transformá-lo em um grito de resistência, de quem, enfim, faz-se perceber e mostra o quanto quer e tem a dizer. “Percebi enfim que tinha identidade. EU: Emmanuelle. Até então eu falava de mim como de uma outra pessoa, uma pessoa que não era ‘eu’. Diziam sempre: ‘A Emmanuelle é surda.’ Era assim: ‘Ela não te ouve, ela não te ouve.’ Não havia ‘eu’. Eu era ‘ela’” (LABORIT, 2000, p. 36).

A obra literária é composta por 27 capítulos que evidenciam momentos e fatos que marcaram a vida da autora-personagem e o seu processo de emancipação. Ela relata a descoberta do seu nome, bem como sua existência no mundo, o aprendizado da leitura e da escrita da Língua Francesa, sua segunda língua, deixando claro que a Língua de Sinais é a sua primeira língua. Expõe, também, a sua decisão de escrever um livro com o relato da sua existência, segundo a autora, uma literatura engajada no sentido de servir como instrumento de resistência cultural da Comunidade Surda. Ela afirma:

Este livro é uma dádiva da vida. Vai permitir-me dizer aquilo que sempre calei, quer em relação a outros surdos quer em relação àqueles que ouvem. É uma mensagem, um empenhamento no combate pela língua gestual, que separa ainda muita gente. Nele utilizo o idioma dos que ouvem, a minha segunda língua, pois afirmo com absoluta certeza que a língua gestual é a primeira língua, a nossa, a que nos permite ser seres humanos “comunicantes” (LABORIT, 1994, p. 8).

Nesta perspectiva pode-se dizer que a narratividade factual, ou seja, a autobiografia ficcional, escrita por Laborit, possibilitou-lhe a construção de sentido de uma vida, resultante da organização do que ocorreu nas experiências e aprendizagens por ela experienciadas, com a dimensão espacial temporal, além das relações sociais por ela alcançados (ABRAHÃO, 2008). Essas foram registradas nas páginas de um livro, entretanto, o sujeito seria mesmo capaz de deparar-se com verdades factuais ou apenas uma invenção ou impressão delas? Lembrar-se de passagens vividas é necessariamente (re)lembrar-se de si? Uma vez que, para Paul Ricouer (2007), a memória não é confiável para caracterizar o passado, pois é constituído o lembrar no presente sendo que esta (a memória) “deve ser tratada com suspeição” (RICOUER, 2007, p. 25), uma vez

que, ao relatar um fato experienciado anteriormente, há a possibilidade de acrescentar ou de se omitir algumas informações, fazendo que a imaginação e a fantasia acompanham essa narrativa a qual pautar-se-á na verossimilhança dos fatos ou, até mesmo, nos desejos ocultos de quem escreve.

Analisa-se esses questionamentos pautados em alguns teóricos descritos no próximo capítulo.

Análise teórica sobre autobiografia ficcional ou autoficção

O fato de a personagem principal ter o mesmo nome da autora, Emmanuelle Laborit, corrobora com a proposta de Perrone-Moisés (2016) de que a autoficção tem como principal característica a “coincidência do nome do autor com o nome do personagem-narrador” como pacto da verdade (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 211).

Entretanto, percebe-se semelhante significação na autobiografia, conforme afirma Lejeune (1991, p. 52-53) em *El pacto auto-biográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada*⁵. Desta forma, a autoficção não é definida como um substituto da autobiografia, mas como um gênero moderno enraizado em um gênero antigo porque ambos assumem a própria escrita e se pautam em “pactos” ou estruturas teóricas que compõem e caminham paralela e concomitantemente de acordo com o ponto de vista de quem as aplica.

Sobre a perspectiva, de autobiografia ou escrita de si, Michel Foucault (1992) ressalta que a escrita de si suaviza os perigos da solidão, pois permite uma nova forma de ver o que foi visto ou pensado. Além disso, aponta que o fato de escrever sobre o que se está sentindo ou pensando desempenha, para aquele que escreve, o papel de um companheiro ou uma forma de desabafo, o que, de certa forma, configuraria essa construção como um diário ou em uma espécie de autoajuda ou até autoafirmação.

O autor brasileiro Cristovão Tezza (2008) relata em “Literatura e biografia” que a autobiografia dá espaço para uma fuga subjetiva diferente do que acontece nas biografias escritas por terceiros, considerando que foi feito por alguém que viveu a história e nessa há uma expressão mais intensa com uma subjetividade a qual somente o próprio autor sabe a completude dos sentimentos vivenciados e incluídos na obra, os quais serão “captados” pelos leitores.

É nesse cenário de escrita/narração que Emmanuelle Laborit revela um acordo na tentativa de passar sua narrativa da forma mais sincera possível.

Há uns tempos, antes de dar início à difícil tarefa de escrever um livro, tremia de receio. [...] Mas eu queria fazê-lo. De todo o meu coração. Não só para falar comigo mesma, como para falar aos surdos e aos que ouvem. Para dar testemunho da minha breve vida, com a maior honestidade (LABORIT, 2000, p. 147).

⁵ O pacto autobiográfico é a afirmação no texto dessa identidade, e acaba por nos enviar o nome do autor na capa (minha tradução).

No entanto, as concepções sobre autobiografias perpassam diversos campos de estudo, como a Sociologia, a História e a própria Literatura, e Tezza (2008), por sua vez, discute a relação entre essas áreas, uma vez que, para ele, até os acontecimentos da vida real fazem parte da História, tanto que seu verdadeiro caráter se perde e eles passam a desempenhar um papel dentro de um cenário fictício.

Araújo (2011) corrobora com essa afirmação quando diz que a autobiografia ficcional é “a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor autobiográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais” (ARAÚJO, 2011, p. 8), pois, para a autora, a escrita de si não é, necessariamente, vista como um gênero literário, mas como um fenômeno literário típico da pós-modernidade; refere-se a um estilo de escrita que enfatiza as tentativas de dar voz ao “eu” a partir de enunciados pessoais (ARAÚJO, 2011, p. 8).

Comparando romance autobiográfico, autobiografia e autoficção, Faedrich (2015) propõe que a autobiografia se sustenta pelo princípio da veracidade, enquanto que a autoficção se orienta pelo princípio da ambiguidade e o romance, pelo princípio da invenção.

Sobre a obra analisada neste artigo, pode-se dizer que há ambiguidade, em relação a sua constituição, pois ela foi construída por meio da materialidade da memória da autora, visto que essa traz, em seus relatos, histórias de sua infância contados a partir de sua vida adulta. Segundo Freud (1937; 1996) nossas memórias não são confiáveis, elas são enganosas porque não trazem exatamente o que aconteceu de fato, e sim aquilo que queremos e podemos recordar, encontrando nos falseamentos uma oportunidade de vir à tona.

Desta forma podemos entender que a história do sujeito, sua ficção, pode ser entendida como uma forma de ocupar seu lugar de verdade. A partir da memória é possível criar rastros, fragmentos, fantasias, espaços construídos narrativamente que dão lugar aos sujeitos (BENIGNO, 2016, p. 66).

Composição da obra

A história tem alternância entre os tempos narrativos que versam entre presente e passado, uma vez que a escrita parte da personagem já adulta, em alguns trechos ela conversa com o leitor e em outros faz a transcrição de relatos da mãe; fortalecendo a característica autoficcional de seu texto, o qual, curiosamente, opta em tecer sua história em francês, sua segunda língua, conforme relata:

Outras pessoas mais curiosas perguntaram-me como é que eu ia fazer. Ser eu própria a escrever? Contar o que tencionava escrever a alguém que ouvisse e traduzisse os meus sinais? Fiz as duas coisas. Cada palavra escrita e cada gesto encontraram-se como irmãos. [...] O francês tem o mérito de descrever objetivamente o que pretendo exprimir. O gesto, esta dança de palavras no espaço, é a minha sensibilidade, a minha poesia, o meu eu íntimo, o meu verdadeiro estilo (LABORIT, 2000, p. 8).

A obra é descrita em ordem cronológica – com pontuais intervenções do seu “eu” adulto –, forma pela qual a autora relata acontecimentos desde o seu nascimento. Explica como foi para seus pais a descoberta de que sua filha não escutava, utilizando, inclusive, nesse primeiro momento, o discurso direto para reproduzir falas da própria mãe nesse caminho, exprimindo as angústias de progenitores que, ainda, não queriam acreditar ter uma filha surda – percepção feita quando a bebê já tinha 9 meses:

Aos nove meses levei-te a um especialista que me disse de imediato que tinhas nascido com uma surdez profunda. Foi um rude golpe. Eu não queria admiti-lo nem o teu pai. Repetíamos: “Foi um erro de diagnóstico. É impossível...” [...]

[...] O teu pai estava completamente desesperado e eu chorava. De onde teria vindo aquela “maldição”? Hereditariedade genética? Alguma doença durante a gravidez? Sentia-me culpada, assim como o teu pai. Procuramos em vão quem é que na família poderia ser surdo, quer de um lado quer do outro. [...] Pensava: “Não posso dizer que a amo, pois ela não me ouve.” Encontrava-se em estado de choque. Petrificada. Não conseguia sequer refletir (LABORIT, 2000, p.12).

Percebe-se que a autora tem a preocupação de expor não somente as inquietações do seu “eu”, mas expor as questões que envolveram os sentimentos de seus familiares, uma vez que parte de sua incompreensão e/ou inadequação, partia da condição de não aceitação de sua condição de pessoa surda pelos seus pais. Evidentemente a autora, também, deseja expressar suas próprias angústias existenciais:

Um caos na minha cabeça, uma sequência de imagens sem relação entre si, como sequências de um filme montadas umas atrás das outras, com longas tiras negras, grandes espaços perdidos. Entre o zero e os sete anos, a minha vida está cheia de lacunas. [...] A mãe dizia ontem... e eu não sabia onde era ontem, o que era ontem. E amanhã também não. E não podia perguntar-lhe. Estava impotente, não tinha a menor consciência da passagem do tempo (LABORIT, 2000, p. 12).

[...] “os desenhos são importantes para mim, substituem a comunicação. Posso exprimir um pouco do que enche a minha cabeça de perguntas sem resposta” (LABORIT, 2000, p. 26).

Ao observar essa forma de escrita, retoma-se Perrone-Moisés (2016) levantando alguns questionamentos como: (i) Esta obra consiste em uma história de vida, sendo assim um autor consegue rememorar-se de tudo o que viveu e transpor essa experiência por meio da sua escrita fielmente? (ii) Não encontraria, em sua memória, uma linha limítrofe entre a lembrança e o esquecimento?

De fato, as memórias são falíveis e as lembranças são retratadas por meio da verossimilhança dos fatos, os quais podem ser descritos, ou completados pela imaginação daquele que escreve. Decerto que as ideias surgem durante a escrita, e desta forma as imaginações, as pressuposições e até mesmo os anseios ocultos do autor, trazem ao texto excertos os quais corroboram para que o real e o ficcional complementem-se de forma que a composição literária proporcione ao leitor essa dubiedade na análise.

No que tange à obra em análise, a autora estabelece pontes entre o presente e o passado, deixando nas entrelinhas de seus relatos a veracidade fidedigna dos fatos ou algo que apenas sugere-se ter acontecido da forma como foi descrito:

Entro no banheiro e fecho-me por dentro, como um adulto. Não consigo sair. [...] A minha mãe está ali, atrás da porta; ela ouviu o barulho, mas eu, claro, não sei nada disso. De repente, a comunicação caiu completamente. Há um verdadeiro muro entre mim e a minha mãe. É assustador. Tenho a certeza de que a minha mãe tentou acalmar-me, deve ter dito: “Não te aflijas, fica calma.”, mas como não a vejo, também não a ouço. E julgo que ela ficou conversando com a amiga, que estou sozinha. Fico apavorada. Vou ficar toda a vida fechada naquele cubículo, aos gritos no silêncio!

Nota-se que, neste trecho, faz-se o uso da imaginação para a complementaridade da narrativa, embora a autora descreva algo empírico, uma experiência que marcou sua infância. Ela apresenta fatos que complementam seu relato e que, de certa forma, trazem a relação autor/leitor, uma vez que algumas palavras geram um impacto/empatia ou, conforme Foucault (2004), desenvolve-se nesse movimento uma ação de reciprocidade.

No discorrer dos fatos, a autora apresenta, em seu texto, sua evolução como indivíduo, como ser biopsicossocial, o qual é dotado de ansiedade, emoções, desejos, fúrias, entre outros sentimentos; passando por uma revolução pessoal, ao perceber a necessidade de sua própria língua e de seu próprio mundo. Rebelar-se contra a estupidez dos ouvintes ao seu redor e a constante demanda por reabilitação auditiva, “palavra ‘revolta’ significa experimentar tudo, ver tudo, entender tudo. E fazê-lo sozinha” (LABORIT, 1994, p. 67).

Aos 13 anos, ela passa a ser militante na Comunidade Surda e na luta contra práticas ouvintistas, descobre a paixão por meio de seu primeiro relacionamento amoroso. Na Comunidade Surda, ela encontra seu lugar no mundo, a liberdade e a sua vida:

A comunidade de colegas surdos oferece-me essa liberdade. Com eles, sinto-me em casa, no meu planeta. Conversamos horas seguidas na estação de metrô de Auber. Aquela estação é o local dos nossos encontros. A nossa base de revoltosos. Pura e simplesmente, a nossa base de família. Um território (LABORIT, 1994, p. 69). [...] “a língua gestual corresponde à voz, os meus olhos são os meus ouvidos. Sinceramente, não me falta nada. É a sociedade que me torna deficiente, que me torna dependente daqueles que ouvem” (LABORIT, 1994, p. 89).

A partir desta fase da obra, Laborit inicia um desabafo coletivo, ela expressa em seu texto o que, metaforicamente, seria *O grito da gaivota* por meio do qual apresenta os desapontamentos e as indignações pertinentes a ela, bem como ao seu grupo social. Ela assume sua identidade cultural e tem, utilizando-se desse desabafo em sua escrita, a oportunidade de mostrar à sociedade as vivências e memórias dos sujeitos surdos, o que remete ao leitor a provocação feita por ela no início do seu texto: “Mas para si que é ouvinte e pouco contatou com a Comunidade Surda, esperamos sinceramente que este livro o toque, o incomode e o revolte na percepção de como, muitas vezes, sem intenção e apenas por ignorância, nós fomos cúmplices destes isolamentos, nós, de facto, prendemos inocentes” (LABORIT, 1994, p. 5).

Em suma, percebe-se que essa autoficção remonta à dualidade onde a autora permitiu expor suas particularidades escrevendo sobre si, entretanto a mostra de sua vida, também, perpassa pela escrita e pela subjetividade do outro, uma vez que seu relato evidencia as características comuns de uma coletividade e, por outro lado, personifica-se na provocação de quem a lê e, de certa forma no ponto de vista a autora, está alheio a esta realidade.

Considerações finais

A Literatura Surda caracteriza-se, majoritariamente, pela exposição do “ser surdo”, ou seja, tem como pano de fundo as experiências e emoções relacionadas ao sujeito surdo, partindo da sua história e da sua língua. Por sua vez, a obra analisada neste artigo apresenta esta característica em um tom provocativo da autora em detrimento da importância da representatividade destes fatos em sua escrita. A autora apresenta, de uma forma sutil, sua “revolta” em ser considerada, por muitos anos, inadequada à sociedade em virtude de sua surdez.

Trata-se de uma escrita autoficcional, pois percebe-se em vários trechos em que as lacunas de suas memórias são preenchidas por questionamentos os quais podem representar sua autoanálise, bem como furtam-se de uma jocosidade ao provocar o leitor, causando essa “dança” entre a verdade absoluta e a verossimilhança dos fatos, o que traz uma reflexão crítica e um questionamento ao leitor quanto ao acontecimento ou não das narrativas apresentadas pela autora e, por sua vez, a veracidade dos acontecimentos relatados por meio das suas memórias pessoais, uma vez que essas memórias apresentam não somente as suas ações como as participações de outros indivíduos de sua convivência.

Consequentemente, a autoescrita envolve um processo cíclico que inclui conflito inicial, isolamento, introspecção, exercício da alteridade e escrita íntima, processo no qual os indivíduos estão continuamente enredados na exploração para se complementar, proporcionando, por meio destes escritos, a relação cíclica consigo (autor) e com o outro (leitor).

Referências

ABRAHÃO, M. H. M. B. Histórias de vida de educadores: uma contribuição para a formação de professores reflexivos. **Educação Brasileira**, Brasília, v. 26, n. 53, pp. 11-32, 2004.

ARAÚJO, P. G. **Trato desfeito**: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

BENIGNO, L. **Sobre o eu em psicanálise**: a tecedura de uma ficção. 2016. 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2163>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

FAEDRICH, A. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristovão Tezza. **Revista Eletrônica**, v. 4, n. 1, pp. 181-195, jun. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>. Acesso em: 19 jul.

KLEIN, Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira. A escrita de si na obra *O grito da gaivota*, pp. 96-104, Curitiba, 2023.

2023.

FREUD, S. **O poeta e o fantasiar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FOUCAULT, M. **Hermenêutica do sujeito**. Trad. Marcio Alves da Fonseca. São Paulo: M. Fontes, 2004.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Trad. Antonio Fernando Cascaes e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

HALL, S. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Apicuri, 2016. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf. Acesso em: 21 jul. 2023.

FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LABORIT, E. **O grito da gaivota**. Trad. Angela Sarmento. Lisboa: Caminho, 2000.

LEJEUNE, P. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Á. N. (Org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991, pp. 47-61.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appen-zeller. São Paulo: Papirus, 1995. Tomo II.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

SKLIAR, C. **A educação para surdos entre a pedagogia especial e as políticas para as diferenças**: desafios e possibilidades na educação bilíngue para surdos. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Educação de Surdos, 1998.

TEZZA, C. Literatura e biografia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais**. São Paulo. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/Literatura%20e%20biografia%20-%20Cristov%C3%A3o%20Tezza.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2023.

KLEIN, Ligia Fernanda Giorgia de Oliveira. A escrita de si na obra *O grito da gaivota*, pp. 96-104, Curitiba, 2023.

AS GRANDES QUESTÕES NAS CRÔNICAS DE CAIO FERNANDO ABREU

Autor: Claudinei Duarte de Lima (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo pretende abordar algumas das grandes questões que instigam a humanidade desde os primórdios da civilização. O ponto de partida foi a escolha de algumas crônicas de Caio Fernando Abreu. O livro *Pequenas epifanias* (2006) em sua “Nota Editorial” especifica que se trata de uma seleção de crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, de abril de 1986 a dezembro de 1996, sendo publicado três meses após a morte do escritor. A primeira grande questão escolhida foi a presença de Deus, e as outras três questões referem-se à vida, ao amor e à morte. Três crônicas nortearam o caminho escolhido: “Zero grau de Libra”, “Deus é naja” e “Pequenas Epifanias”. Após a leitura e releitura das crônicas foram realizados alguns recortes que retratam o objeto escolhido neste ensaio, qual seja: como a questão religiosa sobre a existência de Deus aparece nessas crônicas de Abreu e como este gênero textual possibilita uma reflexão dentro do espírito do papel da crônica que, via de regra, parte do rés-do-chão, do trivial, do banal, de maneira despretensiosa e simples, sem desmerecer, contudo, a complexidade da alma humana, suas angústias perceptíveis nas grandes questões que acompanham o ser humano desde o início da civilização.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; *Pequenas epifanias*; crônicas; Deus.

Introdução

Caio Fernando Abreu, exímio escritor gaúcho, expressa nas suas crônicas as angústias do ser humano com um toque de humor, ironia, mas, acima de tudo, consegue ultrapassar a barreira da trivialidade do cotidiano abordando grandes questões que acompanham a humanidade desde os seus primórdios. Como cronista por quase dez anos de *O Estado de S. Paulo*, o autor deixou um legado apresentado em uma coletânea, no livro *Pequenas Epifanias*, publicado três meses após a sua morte, em 1996.

Pequenas Epifanias faz jus ao título, pois é uma verdadeira manifestação do potencial criador e inovador deste escritor contemporâneo. Percebe-se nos seus textos, de modo especial nas suas crônicas, um olhar profundo em que retrata a vida, a morte, o sofrimento, o amor e a divindade.

No presente artigo pretende-se destacar essas quatro questões: **Deus, a vida, o amor e a morte**. O primeiro passo nesse processo consistiu na escolha de três crônicas da Coletânea do livro *Pequenas epifanias*. Já no início percebe-se a grandeza da coletânea:

Dois ou três almoços, uns silêncios. Fragmentos disso que chamamos de “**minha vida**”: Há alguns dias, **Deus** — ou isso que chamamos assim, tão descuidadamente, de **Deus** — enviou-me certo presente ambíguo: uma possibilidade de **amor**. Ou disso que chamamos, também com descuido e alguma pressa, de **amor** (ABREU, 2006, p. 21, grifo meu).

Após a leitura das crônicas “Zero grau de libra”, “Deus é naja” e “Pequenas epifanias”, realizou-se alguns recortes das mesmas para a análise. No processo de análise desses recortes, deu-se ênfase ao escritor Caio Fernando Abreu e, na medida do possível, fez-se correlações com outros autores e teóricos literários que discorreram sobre o papel, a origem e características da

crônica.

Segundo Machado de Assis, em *O nascimento da crônica*, “Há um meio certo de começar a crônica por uma **trivialidade**” (ASSIS, 2007, p. 28, grifo meu). Mas o que seria o trivial para Caio Fernando Abreu? No caso em tela, a vida, a morte, o amor, Deus? Eis umas das questões inquietantes que ele nos traz: a capacidade da crônica de transitar entre o trivial, o banal e dialogar com as grandes questões da humanidade. Um viés antropológico que a literatura absorve através dos seus diversos gêneros, sendo a crônica um deles.

Ao final deste artigo, pretende-se mostrar aos amantes deste gênero chamado crônica que, apesar de ser considerado um **gênero menor**, nem por isso significa menos importante para a literatura. Que, apesar de predominar na sua abordagem tratativas de temas considerados triviais, até banais, também é capaz de trazer à tona com maestria, ironia, ousadia e humor grandes questões como: **Deus, a vida, a morte e o amor**. Caio Fernando Abreu consegue comprovar essa tese em vários momentos da sua obra, de modo especial em algumas de suas crônicas, como será demonstrado neste artigo.

Breve biografia de Caio Fernando Abreu

Segundo o portal Brasil Escola (2000), em 12 de setembro de 1948, na cidade de Santiago, Rio Grande do Sul, nasceu Caio Fernando de Abreu. Escritor desde a tenra idade, seus primeiros textos foram escritos quando tinha seis anos de idade. Uma das características marcantes na sua obra refere-se à fuga às regras da literatura convencional, versando sobre temática transgressoras para o período em que viveu. Caio estudou o colegial em Porto Alegre e o primeiro conto, “O príncipe sapo”, foi publicado pela revista *Cláudia*. Seu primeiro romance foi escrito nesse período, recebendo o título de *Limite branco*. Estudou Letras e Artes Dramáticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas jamais concluiu os cursos. Mudou-se para o Sudeste, onde trabalhou como jornalista e redator para as revistas *Veja*, *Manchete* e *Pais & Filhos*. Contudo, manteve uma relação profissional mais intensa com o jornal *Zero Hora*. Embora com uma vida dedicada ao Jornalismo, a Literatura sempre foi sua grande paixão e à qual se dedicou até o fim de seus dias. Faleceu em Porto Alegre, em 25 de fevereiro de 1996, com apenas 47 anos, vítima do vírus HIV. Pode-se destacar, no estilo do Caio, o hibridismo com uma narrativa psicológica marcante, reflexo das leituras de Clarice Lispector, Hilda Hilst, Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. “Segundo Caio, a música de Cazuza e Rita Lee teve maior influência nos seus escritos que a clássica obra de Graciliano Ramos, um dos seus escritores prediletos” (BRASIL ESCOLA, 2000, s/p).

“Zero grau de libra” – uma prece, uma oração, uma crônica?

“Zero grau de Libra” pode ser comparada a uma prece, uma oração, onde Abreu se reporta a **Deus** como um **olho bom**, um grande olho que paira sobre a Terra. Utiliza-se outros adjetivos

para esse **olho**: divino, quente, generoso, cúmplice, piedoso...

[...] **queria** pedir a isso que chamamos **Deus** um **olho bom** sobre o planeta Terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo. Um **olho quente** sobre o mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Majestic; um **olho generoso** para a noiva radiosa mais acima. Eu queria hoje **o olho bom de Deus** derramado sobre as loiras oxigenadas, falsíssimas, **o olho cúmplice de Deus** sobre as jóias douradas, as cores vibrantes. **O olho piedoso de Deus** para esses casais que, aos fins de semana, comem pizza com fanta e guaraná pelos restaurantes, e mal se olham enquanto falam coisas como «você acha que eu devia ter dado o telefone da Catarina à Eliete?» — e o outro grunhe em resposta” (ABREU, 2006, p. 40, grifo meu).

Em seguida, o cronista segue em forma de oração fazendo seus pedidos ao **olho divino**:

Deus, põe teu **olho amoroso sobre todos os que já tiveram um amor sem nojo nem medo**, e de alguma forma insana esperam a volta dele: que os telefones toquem, que as cartas finalmente cheguem. **Derrama teu olho amável sobre as criancinhas** demônias criadas em edifícios, brincando aos berros em playgrounds de cimento. **Ilumina o cotidiano dos funcionários públicos** ou daqueles que, como funcionários públicos, cruzam-se em corredores sem ao menos se verem — nesses lugares onde um outro ser humano vai-se tornando aos poucos tão humano quanto uma mesa. **Passeia teu olhar** fatigado pela cidade suja, **Deus**, e pousa devagar tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV. **Olha** bem pelo rapaz que, absolutamente só, dez vezes repete Moon over Bourbon Street, na voz de Sting, e chora. Coloca um spot bem brilhante no caminho das garotas performáticas que para pagar o aluguel dão duro como garçonetes pelos bares. **Olha** também pela **multidão sob a marquise do Mappin**, enquanto cai a chuva de granizo, pelo motorista de táxi que confessa não ter mais esperança alguma (ABREU, 2006, p. 41, grifo meu).

Em alguns momentos nos reporta ao “**homem na multidão**”, de Edgar Allan Poe (1840), como ser errante que caminha de um lado para outro para fugir da solidão. Em certo sentido, São Paulo, através do cronista Abreu (1986) do final do século XX, dialoga com a França de Poe (1840) onde o **velho caminhante** se multiplica nas ruas da capital paulista sob o olhar atento do mesmo, destacando os vários rostos sofridos presente em Zero Grau de Libra, cujo encontro e síntese pode ser a repetição do que Poe conclui no conto “O homem na multidão”, ou seja: faz parte da natureza humana essa recusa de estar só e mesmo que para isso tenha que caminhar, perambular, deambular de um lado para outro, quiçá aparentemente sem destino, os passos por si só sejam o objetivo da recusa e fuga da solidão nessa travessia de algo que chamamos de vida. Vida essa que caminha de mãos dadas com a morte como possibilidade apenas pelo fato de estar vivo e, por um descuido talvez, encontre o amor ambíguo de alguém sob comando daquele que, de forma descuidada, chamamos de Deus.

O desfecho é um pedido de benção pela luta, pelo esforço, resistência para todos que não desistem. Que Deus possa sorrir e abençoar a amorosa miséria atarantada de cada um de nós: “Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse Zero Grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada” (ABREU, 2006, p. 30).

Convém salientar no corpo dessa crônica a crítica contundente sobre a desvalorização da cultura, a desvalorização do trabalho dos escritores, dos músicos: “[...] joga tua luz no caminho dos escritores que precisam vender barato seu texto, [...] Não esquece do rapaz viajando de ônibus com

seus teclados para fazer show na Capital” (ABREU, 2006, p. 30).

De forma sutil, Abreu denuncia esse descaso com a cultura, com a literatura, a luta pela sobrevivência com a arte e a música. Ou como diria o **Senhor Z**, personagem do livro de mesmo título, de Marcelo Alcaraz:

Um cineasta, por exemplo, esperando verbas para seu filme, é como um faminto que deve se contentar com lascas e migalhas, até que seus projetos sejam concretizados, os artistas se enlouquecem, se viciam, ou mudam de profissão. A arte, é óbvio, não é uma prioridade em um mundo onde todos se equilibram na beira do abismo com a barriga vazia (ALCARAZ, 2012, p. 16).

“Deus é naja” – zombando da vida e da morte como um dark

Nesta crônica, Abreu (1986) zomba com a ideia da morte usando um personagem **dark**, que, diante da desilusão, desesperança, resolve contratar uma **jamanta** para matá-lo e acabar com seu sofrimento. Ao mesmo tempo que parece trágico, prevalece no decorrer da narrativa um tom bem-humorado para lidar com a situação: “Outro dia esperávamos um elevador, exaustos no fim da tarde, quando de repente ele revirou os olhos, encostou a cabeça na parede, suspirou bem fundo e soltou essa: - ai, meu **Deus**, minha única esperança é que uma jamanta passe por cima de mim...” (ABREU, 2006, p. 23, grifo meu).

Fina ironia diante da vida e da morte, onde o cronista mostra a capacidade de falar dessa questão por vezes tão angustiante de uma forma mais leve, bem-humorada, que leva o leitor a refletir sobre o sentido da vida e da morte. Ao mesmo tempo parece ser algo tão banal, trivial para tratar dessa temática dentro do elevador, numa mesa de bar:

[...] E lá está - maravilha!- parada uma enorme jamanta reluzente, soltando fogo pelas ventas que nem um dragão de história infantil. O motorista espia pela janela, olha para você e levanta o polegar. Você levanta o polegar: tudo bem. E começa a atravessar a rua. A jamanta arranca a mil, pneus guinchando no asfalto. Pronto: acabou. Um fio de sangue escorrendo pelo queixo, a vítima geme suas últimas palavras: - “**Morro** feliz. Era tudo que eu queria...” (ABREU, 2006, p. 33, grifo meu).

A esta altura da crônica, o humor predomina na narrativa e comprova mais uma vez a capacidade da crônica abordar essa grande questão sobre a vida e a morte fazendo “cócegas” na alma do leitor, com elegância e uma dose cirúrgica de operar a mente mais angustiada no momento. Reitera a importância de rir, falar abobrinhas, rir despidoradamente como um idiota, sem medo do ridículo, até que a opção final seja uma boa gargalhada. Nesse sentido, ele viaja pela cartografia poética de Drummond até concluir que “Deus é naja”:

E quando o desejo da jamanta ameaça invadir o poema – Drummond, o Carlos, pergunta: “Mas, e o humor?” Porque esse talvez seja o único remédio quando ameaça doer demais: invente uma boa abobrinha e ria, feito louco, feito idiota, ria até que o que parece trágico perca o sentido e fique tão ridículo que só sobra mesmo a vontade de dar uma boa gargalhada. Dark, qual o problema? **Deus é naja** - descobrimos outro dia” (ABREU, 2006, p. 34, grifo meu).

Antes de concluir essa belíssima crônica, Abreu reitera a importância do riso descontrolado, do humor como requisito para saúde mental, como uma forma de exorcizar as tristezas, a solidão, o vazio, a falta de sentido, aquilo que não tem a menor graça, ou seja: diante das mazelas dessa vida passageira, manter o humor e ser capaz de dormir, sonhar com uma jamanta para que atropela todos pesares e angústias do dia a dia. Afinal:

Naja ou não, **Deus (ou Diabo?)** guarde sua capacidade de rir descontroladamente de tudo. Eu, às vezes, só às vezes, também consigo. Ultimamente, quase não. Porque também me acontece – como pode estar acontecendo a você que quem sabe me lê agora - de achar que tudo isso talvez não tenha a menor graça. Pode ser: **Deus é naja**, nunca esqueça, baby. Segure seu humor. Seguro o meu, mesmo dark: vou dormir profundamente e sonhar com uma jamanta. A mil por hora (ABREU, 2006, p. 34, grifo meu).

Deus, a vida e a morte entrelaçados pelo fio do humor sagaz, inteligente do cronista potencializa o poder da crônica literária como um gênero que se engrandece perante a capacidade incontestável de sair da **rés-do-chão** como lugar preponderante da produção textual atribuída à mesma e transcender para as grandes questões: gênese da vida, do mundo, a divindade, a imortalidade. E o mais interessante nesse processo criativo é a capacidade de lidar com o humor inteligente, com um olhar sagaz, irônico, que torna a abordagem leve, digerível, mesmo que para isso conclua-se que: “Deus é naja”.

“Pequenas epifanias” – Um descuido que chamamos de Deus e a possibilidade de amor

O livro *Pequenas Epifanias*, inspirado na crônica do mesmo nome, que inicia tecendo comentários sobre a vida como: “fragmentos disso que chamamos de “**minha vida**” (ABREU, 2006, p. 14, grifo meu). Em seguida, faz menção a Deus ao qual se refere: “Há alguns dias, **Deus** — ou isso que chamamos assim, tão descuidadamente, de **Deus**” (ibidem, grifo meu). E para completar a tríade inicial, fala do amor como um descuido enviado por Deus como presente: “enviou-me certo presente ambíguo: uma possibilidade de **amor**. Ou disso que chamamos, também com descuido e alguma pressa, de **amor**” (ibidem, grifo meu). Mas não é um presente qualquer, mas sim ambíguo e como uma possibilidade.

O amor que se manifesta através dos olhos do outro. O amor que reconhece o outro. Amor que aquece, que ocupa um espaço no contato, face a face, que retira o outro das ruas anônimas:

Os olhos da outra pessoa me olhavam e me reconheciam como outra pessoa, e suavemente faziam perguntas, investigavam terrenos: ah você não come açúcar, ah você é do signo de Libra. Traçando esboços, os dois. Tateando traços difusos, vagas promessas. Nunca mais sair do centro daquele espaço para as duras ruas anônimas. Nunca mais sair daquele colo quente que é ter uma face para outra pessoa que também tem uma face para você, no meio da tralha desimportante e sem rosto de cada dia atravancando o coração (ibidem, p. 21).

Reitera na sua ambiguidade o amor como descuido, como pequenas epifanias, um

aprendizado solitário. Memórias, sensações, sentimentos, a fome, a sede, uma fuga da rotina, do cotidiano. O autor brinca com as palavras, como se estivesse atrás das janelas contemplando momento de **mel e sangue** que Deus colocou de forma delicada diante de seus olhos incapazes de ver uma possibilidade de amor e:

Além disso, sem perceber, eu estava dentro da aprendizagem solitária do não-pedir. Só compreendi dias depois, quando um amigo me falou — descuidado, também — em pequenas epifanias. **Miudinhas, quase pífiás revelações de Deus** feito jóias encravadas no dia-a-dia. Era isso — aquela outra **vida**, inesperadamente misturada à minha, olhando a minha **opaca vida** com os mesmos olhos atentos com que eu a olhava: uma **pequena epifania**. Em seguida vieram o tempo, a distância e a poeira soprando. Mas eu trouxe de lá a memória de qualquer coisa macia que tem me alimentado nestes dias seguintes de ausência e fome. Sobretudo à noite, aos domingos. Atrás das janelas, retomo esse **momento de mel e sangue que Deus** colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma **possibilidade de amor** (ibidem, p. 21).

Encerra-se a crônica com um sentimento de gratidão por essa pequena epifania, com corpo e face. Epifania essa, presente divino, capaz de repor as energias com o amor descuidado da presença do outro. Amor capaz de fazer brotar um sorriso, saciar a fome do corpo, da alma. Com gratidão: curvo a cabeça, agradecido. E se estendo a mão, no meio da poeira de dentro de mim, posso tocar também em outra coisa. Essa pequena epifania. Com corpo e face. Que reponho devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome (ibidem, p. 21).

Ou como diriam os Titãs, no clássico “Comida” (1987), que o ser humano não quer somente comida e bebida:

A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer
(Eu pergunto)
Bebida é água
Comida é pasto
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?
A gente não quer só comer
A gente quer comer e quer fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer pra aliviar a dor
[...] Desejo, necessidade, vontade
Necessidade, desejo
Necessidade, vontade... (TITÃS, 1987, s/n)

Caio Fernando de Abreu consegue traduzir na sua crônica esse desejo humano que os Titãs imortalizaram na letra “Comida”. Desejos, necessidades, vontades, busca da imortalidade, ultrapassar a barreira do biológico, do fisiológico, matar a fome e sede não apenas do corpo, mas sim da alma, do espírito através da arte, da cultura, do amor, do olhar, dos relacionamentos face a

face, que extrapole as redes sociais. Nesse sentido, Paula Sibilia, em seu livro *Show do Eu* (2016) fala da **espetacularização do eu**, dos “likes” no Instagram, no Facebook, das dancinhas do TikTok e assim por diante. Segundo a autora, cria-se personagens de si mesmo, onde predomina o mundo da aparência, o efêmero ganha espaço e a intimidade é engolida, confundindo-se o privado com o público. A sede e fome pelo sucesso imediato, o medo do silêncio, da contemplação. Tudo é pautado pelo imediatismo, do instantâneo, a negação da dor, das angústias. As doenças acabam sendo institucionalizadas diante de um narcisismo cada vez mais acachapante e avassalador, marcado pelo individualismo e pelo imediatismo, conforme destaca o filósofo Byung-Chul Han, em *Sociedade do Cansaço*: “A sociedade do cansaço, enquanto uma sociedade ativa, desdobra-se lentamente numa sociedade do doping. Nesse meio tempo, também a expressão negativa ‘doping cerebral’ é substituída por ‘neuro-enhancement’” (HAN, 2015, p. 69).

A pergunta dos Titãs continua ecoando nos dias atuais: **Você tem sede e fome de quê?** Quais são os desejos, as necessidades, as vontades do homem atual? São as mesmas do homem primitivo? São as mesmas do homem da multidão da França do século XIX, de Poe? São as mesmas do final do século XX dos caminhanes errantes da grande São Paulo? A **Cracolândia paulista** estaria no meio desse tempo? Seria a síntese de uma humanidade que, sob a cortina da modernidade, da tecnologia, da evolução, confunde-se com a ambição, o egoísmo que, em pleno século XXI, a fome ganha a força de personagem principal desse mundo moderno, uma aldeia global, com moribundos e indigentes perambulando pelas praças com a barriga vazia, e a mente ociosa. O mundo tem fome e sede de quê?

Considerações finais

Pequenas epifanias possibilitou chegar até aqui com a sensação de dever cumprido no sentido de resgatar parte da obra do escritor Caio Fernando Abreu como cronista do final do século XX capaz de dialogar com o tempo atual em profundidade, com uma mescla de sensibilidade ímpar dos grandes autores e escritores da literatura nacional. Com estilo próprio, desafiador, aguçado humor, Abreu immortalizou em suas crônicas algumas reflexões, que fazem parte do imaginário do ser humano desde os primórdios da civilização. As intituladas grandes questões continuam fazendo parte das indagações do ser humano de todos os tempos: a busca pela origem, pela gênese do mundo, da vida, da morte, o desejo da imortalidade, a religiosidade e a busca pelo divino nas suas diversas formas, denominações, crenças, desde o mais cético dos cientistas, como o mais **ingênuo** vivente iletrado nesse mundo vasto e misterioso.

Pequenas Epifanias traz um recorte desse universo e dessa busca humana. As crônicas “Zero grau de Libras”, “Pequenas epifanias” e “Deus é naja” demonstram que a vida, o amor, Deus, a morte são temas que se entrelaçam, inspiram e transcendem a trivialidade, a banalidade da existência humana. Desde Stephen Hawking, conhecido cientista, com sua genialidade científica ao

buscar entender os **buracos negros**, com sua defesa categórica do **deus-ciência** até o mais ilustre dos homens primitivos, com sua sabedoria milenar das matas, florestas, permeada pelas pegadas na areia e as ondas e sinais cibernéticos, da espetacularização midiática que confunde o real, a fantasia, a criação de personagens são objetos das crônicas.

A observação do espaço físico, geográfica, a cartografia e os mapas das cidades, com sua materialidade, seus simbolismos, perpassam e traduzem o clamor, o pedido de um olhar divino, bondoso, piedoso, misericordioso com os viventes errantes das grandes ruas das metrópoles, às vezes pedintes, implorando por migalhas de **comida**. Outros além da barriga vazia, seres invisíveis de uma sociedade cansada, angustiada, doente, narcisista e egoísta, como destaca Han, em sua obra *Sociedade do Cansaço*:

Precisamente frente a vida desnuda, que acabou se tornando radicalmente transitória, reagimos com hiperatividade, com a histeria do trabalho e da produção. Também o aceleração de hoje tem muito a ver com a carência de ser. A sociedade do trabalho e a sociedade do desempenho não são uma sociedade livre (HAN, 2015, p. 46).

Outro aspecto que convém frisar é a menção da crônica como um gênero menor. Segundo Cândido, “A crônica não é um ‘gênero maior’. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. [...] Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor” (CANDIDO, 1984, p. 5). E por isso, segundo Candido, ela fica mais perto de nós e serve como caminho para a literatura.

Referências

ABREU, C. F. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ALCARAZ, M. **Senhor Z**. Curitiba: Verso, 2012.

ASSIS, M. de. **50 contos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, C. D. **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1984. v. 5, Prefácio.

HAWKING, S. **Breves respostas para grandes questões**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

PEREZ, L. C. A. Caio Fernando Abreu. In: Brasil Escola. Referência eletrônica. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/caio-fernando-abreu.htm>. Acesso em: 27 jul. 2023.

SIBILIA, P. **O show do eu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TITÃS. **Comida**. Referência eletrônica. Diário FM. Disponível em: <https://www.diariofm.com.br/letras/titas/comida>. Acesso em: 28 jul. 2023.

LIMA, Claudinei Duarte de. As grandes questões nas crônicas de Caio Fernando Abreu, pp. 105-112, Curitiba, 2023.

PROSTITUIÇÃO COMO CHAGA: UM PROBLEMA SOCIAL E DE GÊNERO NO LIVRO *A HORA DA ESTRELA COM MADAME CARLOTA*

Autora: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: Objetiva-se, por meio deste artigo, traçarmos uma análise acerca da prostituição elencada através da personagem Carlota, do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, último livro publicado em vida em 1977, visto por Bataille (1987) como uma “chaga” social, por vezes considerada como subcategoria, enquanto Butler (2018) fala do “sujeito do feminismo” como sendo reprimida pelas estruturas sociais. Para fins de objeto de estudo, fez-se uma análise enfocando a novela acima baseando a fundamentação teórica em Federici (2017), com ênfase no pensamento de injustiça e gênero promovido pela desigualdade na estrutura social e econômica.

Palavras-chave: chaga; prostituição; mulher; violência; gênero.

Introdução

Em um mundo de desigualdades sociais, o sujeito fica refém do sistema amplamente excludente, no qual todos não têm acesso aos mesmos recursos ou oportunidades. Indivíduos desprovidos de suas necessidades básicas passam a compor a parcela populacional marginalizada desse sistema, sem que consigam atingir um nível econômico, financeiro e social satisfatório.

Na passagem da era medieval para a modernidade, ocorreu uma ampliação de exploração da força de trabalho do indivíduo no qual Foucault chama de “disciplinamento do corpo”. Um conceito que indica uma espécie de adestramento dos corpos e mentes ao trabalho, em formato menos questionador e mais docilizado.

[...] a partir dos anos sessenta, percebeu-se que este poder tão rígido [poder disciplinar] não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo. Descobriu-se, desde então, que os controles da sexualidade [técnicas de biopoder] podiam se atenuar e tomar outras formas. Resta estudar de que corpo necessita a sociedade atual (FOUCAULT, 1996, p. 148).

Fica aqui uma brecha para pensarmos sobre “tomar outras formas”, no qual Foucault se refere. Poderia se supor que a prostituição poderia ser uma dessas “outras formas” de trabalho e de subsistência para desprovidos social e economicamente.

O homem também encontrou formas de entretenimento, por vezes, utilizando-se do outro como coisificação ou objetificação para seu próprio divertimento, representando o desarraigamento de laços sociais e a exploração alheia. Surgem as primeiras profissões para dar cabo da manutenção da providência da vida, que atribui valor monetário ao trabalho desempenhado e torna-se classificada como categoria, ou subcategoria de acordo com a época em voga. Conforme afirma Federici,

Como demonstrou Foucault, a mecanização do corpo não apenas supôs a repressão dos desejos, das emoções e de outras formas de comportamento que tinham que ser erradicadas. Também supôs o

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

desenvolvimento de novas faculdades no indivíduo, que apareceriam como outras em relação ao corpo e que se converteriam em agentes de sua transformação (FEDERICI, 2017, p. 277).

Visto que o Homem torna-se o dominador de todos os meios de cultura e vida através do trabalho, conforme Federici, “[...] esta batalha contra o corpo, que caracterizou os primórdios do desenvolvimento capitalista e que continua, de diversas formas, até nossos dias” (FEDERICI, 2017, p. 284). Trazemos foco para uma das profissões mais antigas do mundo que já passou de bem aceita pela sociedade antiga, a tida como o mais baixo “cargo” humano desempenhado: a prostituição.

Clarice Lispector, ucraniana de nascimento e naturalizada brasileira por opção e amor ao Brasil, traça toda sua vida de escritora empregando nossa língua e emprestando sua linguagem própria aos seus textos que criticam muitas vezes a sociedade. Atenta aos hilotas da coletividade, consegue imprimi-los em uma novela *A hora da estrela* (doravante AHE), atribuindo-lhes a caricatura de uma sociedade que cria a “doença”, ou “chaga” tratada por Bataille. Uma forma de “doença social”, onde os párias, entregues à própria sorte, não tem apoio do Estado, que deveria ser o assegurador da vida e dos direitos humanos, nem da comunidade ou ainda parentes e familiares que possam auxiliar o indivíduo a sair dessa forma de vida marginal, muitas vezes vivida em resignação e conformismo por falta de estrutura de redes de apoio.

Identifica-se, nesse panorama de exclusão, a prostituição como forma de subsistência. “A origem da baixa prostituição está aparentemente ligada ao aparecimento das classes miseráveis que uma condição degradada isentava da preocupação de observar escrupulosamente os interditos” (BATAILLE, 1987, p. 88). Parece que identificamos uma “chaga” na forma da subsistência de algumas categorias “profissionais”.

Com o advento das instituições religiosas intervirem nos modelos a serem seguidos e como forma de dominação, assevera Bertolini, “No âmbito da disciplina pudica, a Igreja se dedicou a disciplinar os corpos por meio de comportamentos que refuta ou recusa. Temas como beleza, gestos, amor, nudez e outros domínios da vida social e privada que colocam em jogo o corpo foram inseridos na ideologia disciplinar que triunfou na Europa durante a Idade Média” (BERTOLINI, 2019, p. 95). Considerando o sexo fora do casamento como interdito, “O cristianismo instituído e a sociedade de corte nascente vão civilizar o corpo através da instituição das boas maneiras” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 131). As “boas maneiras” eram fazer com o corpo o que considerava dentro das normas ditas pela igreja, que aos poucos foram tornando-se normas sociais. A se começar pelas “boas maneiras” para que se servia o sexo, para o casamento e para a procriação aos olhos da igreja.

Atentamos por um prisma, visto pelos sujeitos em vulnerabilidades sociais das mais extremas, como uma possibilidade de sobrevivência em um mundo com desigualdades gritantes.

Pode-se observar que o homem como criador dos bens de produção e consumo, coloca-se em patamar acima dos animais e estabelece “castas”, ou categorias humanas a fim de se diferenciar dos demais, porém caindo no tropeço de considerar-se superior aos demais que lhe são diferentes; estes “empurrados” à margem de uma sociedade capitalista. Estabelece uma pontuação de gênero que determina qual é superior e qual é inferior. Segundo Federici, “a burguesia tratou de conquistar – poderíamos dizer “colonizar” – esse ser alheio, perigoso e improdutivo que a seus olhos era o proletariado” (2017, p. 282). Estabelece-se quem detém o poder e quem não detém. A considerar que várias “categorias” humanas passam a ser polarizadas. Com isso, algumas “categorias” humanas ficam rebaixadas ao valor equivalente a de animais, muito abaixo das consideradas superiores, a ponto de tornarem-se “repugnantes” aos olhos da categoria dominantes. “Os animais não são mais nesse mundo cristão — onde a moral e o rebaixamento se conjugam — senão objetos de repugnância” (BATAILLE, 1987, p. 90).

Como norte do trabalho, observamos as arestas sociais emprestadas às suas criações. No livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, além da extensa marginalização da protagonista Macabéa, nordestina, mulher e migrante, direcionamos o foco a observarmos, por meio de outra personagem feminina, e vemos a prostituição como uma forma de sustento, denotada na crítica social pela literatura da escritora.

Podemos emoldurar aqui uma análise das representações da mulher prostituta versada sobre a personagem Carlota, a cartomante em AHE. Observaremos como a autora descreve a personagem, elencando dicotomias que surgem em torno das práticas das prostitutas e, por último, o fatalismo que é lançado pelos autores sobre a mulher prostituta.

Para observarmos o tratamento estético dado inicialmente em AHE, por parte da autora na construção da narrativa. Observamos o que Rodrigo S.M., o narrador homem traz na narrativa. O contemplar da vida de uma prostituta convertida a vidente. A vida marginal de madama Carlota passa a ser desvendada pelo leitor.

Observamos, ainda, as dificuldades de sobrevivência no contexto social e econômico em que vive Carlota. Vivência de miséria e marginalização. Para isso amparamo-nos em Bataille, que explica: “A extrema miséria isenta os homens dos interditos que criam neles a humanidade: ela não os isenta como o faz a transgressão: uma espécie de rebaixamento, imperfeito, sem dúvida, dá livre curso ao impulso animal” (BATAILLE, 1987, p. 88).

Considerando o contexto de Carlota, sobre a profissão de vender o corpo para ganhar dinheiro, como um meio para sobreviver em uma situação de marginalidade na estrutura social e econômica, conforme Bataille explana, o indivíduo marginal passa a ser uma “chaga” na sociedade, que não consegue ser alocado no ápice da pirâmide social, mas justamente na base ou conforme veremos a seguir, bem abaixo da base. Pode-se explicar como uma chaga social, uma espécie de doença criada por um sistema político macro desigual ocasionador da miséria, ou ocasionado por

tal condição, em que, muitas vezes, o indivíduo se vê em determinada situação e não sabe como sair dessa realidade.

Como exemplo, usamos o caso de algumas mulheres que, somente por meio da prostituição, enxergam uma maneira de sustentar a própria vida. “A prostituição de algumas alimenta a esquizofrenia de outras, e vice-versa. Mas o jogo é deturpado pela miséria, na medida em que se vê na prostituição uma saída. Neste caso, a prostituição é uma chaga” (BATAILLE, 1987, p. 87). Ou em outras palavras: a chaga da prostituição.

Compreendemos o interdito como o padrão de comportamentos instituído pela igreja que ditava os bons costumes da moral. Fica à prostituição o estigma da atividade fora da norma, ferindo a moral do sagrado matrimônio. Podemos ver por meio de Bataille como a prostituição se lançava na transgressão. “Na prostituição, a mulher se consagrava à transgressão. O aspecto sagrado, isto é, o aspecto interdito da atividade sexual, não deixava de aparecer: sua vida inteira era dedicada à violação do interdito” (BATAILLE, 1987, p. 87).

Entendendo-se o interdito como nivelador da norma padrão de comportamento de uma sociedade e a prostituição como o desvio da norma, identifica-se a “aversão” causada na sociedade que discorda do comportamento dissidente da prostituta. De acordo com Bataille, “aversão que o cristianismo tem geralmente à transgressão da lei” (BATAILLE, 1987, p. 59). Não deixando os indivíduos prostituídos “em pé de igualdade”, no aspecto social, ficam classificados ainda abaixo de animais na pirâmide social: “vivem em pé de igualdade com o interdito — com o sagrado —, que eles não excluem do mundo profano onde estão inseridos, não têm nada de animal, ainda que, freqüentemente, os outros lhe neguem a qualidade humana (eles estão mesmo abaixo da dignidade animal)” (BATAILLE, 1987, p. 89). É na prostituição, através da escalonagem social, tornando o indivíduo classificado como abaixo da categoria animal, ainda como, sub humano, uma subcategoria.

Nas palavras da prostituta convertida vidente Carlota, temos: “– Eu era pobre, comia mal, não tinha roupas boas.”(LISPECTOR, 1998, p. 60). Vendo-se nessa situação, Carlota usa das ferramentas que a vida lhe dispõe para conseguir dinheiro e, através do que tem, neste caso, sua jovialidade, seus atributos físicos, seu corpo, receber dividendos de práticas sexuais para atender aos desejos sexuais masculinos. Assevera Silvia Federici que “as mulheres sempre foram tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo similar às formas de escravidão” (FEDERICI, 2017, p. 27). Podemos analisar que, em virtude desse desamparo social e econômico, sobrevive de vender a sua “força de trabalho sexual”, encarando a situação como uma forma de “ganha-pão”. Imersa em uma alienação do sujeito que se sujeita a tal situação, para a autora, “então o corpo é o lugar de uma alienação fundamental que só pode ser superada com o fim da disciplina-trabalho que o define (2017, p. 33). É a alienação que o sujeito Carlota tem de si mesma quando apanha do homem que ama.

Eu era mais tolerante do que as outras porque sou bondosa e afinal estava dando o que era meu. Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava (LISPECTOR, 1998a, p. 61).

O que a personagem “dava” ao Outro trata-se do seu corpo. Não dispunha de diferenciar o que era abuso, mas sabia o que tratava-se de relações de trabalho quando tinha relações sexuais com vários parceiros, com termos diferenciados. Trata-se de “trabalho sexual” como “mulher da vida”, separado da vida pessoal enquanto amando o parceiro que lhe agride.

Dava o seu corpo ao outro com liberdade sobre suas escolhas, avançando nos quesitos de liberdade sexual e consciência de si e domínio de seu próprio corpo quando os “clientes” lhe pagavam por sexo, assegurando que “com os outros eu trabalhava”. Mas alienada frente à violência física sofrida pelo homem que ama, entende que, “com ele era amor”, e quando recebia uma “surra” deste, acreditava que, “quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim”, tal era a carência econômica e afetiva do sujeito Carlota que se submetia à dupla violência para sobreviver.

No livro *Problemas de gênero*, Butler discorre sobre questões das mulheres serem entendidas como sujeito do feminismo, suscitando a possibilidade de não existir um sujeito que se situe “perante” a lei, ficando na “espera da representação da lei e pela lei” (p. 4), no qual o “sujeito do feminismo é produzido e reprimido pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca emancipação” (BUTLER, 2018, p. 4). A frase “eu gostava de apanhar”, proferida pela prostituta aposentada Carlota, salienta essa medida de alienação, numa tentativa de “os fins justificarem os meios”, ou seja, Carlota está disposta a fazer qualquer coisa para conseguir sobreviver, mesmo que, para isso, sua dignidade humana seja rebaixada.

Entretanto, Carlota parece, de certa forma, adequar-se e aprende a gostar dessa vida, e ávida por subir na escalada social, enleia-se com o trabalho de prostituição. Butler assevera que “o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2018, p. 4-5). Durante a juventude, pelo prazer de estar com os homens e pelo ganho de dinheiro, pergunta a Macabéa “– Você sabe, meu amor, que cheiro de homem é bom? Faz bem à saúde. Você já sentiu cheiro de homem?” (LISPECTOR, 1998, p. 62), assegurando que “cheiro” de homem é bom. Em sua fala, Carlota assevera sua satisfação: “E gostei porque sou uma pessoa muito carinhosa, tinha carinho por todos os homens. Além do mais, na zona era divertido porque havia muita conversa entre as coleguinhas” (p. 60). Deste modo, começa-se a fundamentar o esteio da prostituta com um coração bom.

Clarice compensa a miséria humana e a relação com o interdito, na refinada ironia, atravessando a narrativa com o penhor da religião. “E tudo era muito respeitoso e com muita religião. Quando eu era mulher dama já ia juntando meu dinheirinho, dando porcentagem à chefe, é

claro” (LISPECTOR, 1998, p. 61). Podemos compreender que, apesar das objeções morais empregadas para com as trabalhadoras do sexo, seu comportamento pessoal destaca-se como uma personagem inerentemente ou moralmente “do bem”. Assim, apesar de no exterior se mostrarem como mulheres imorais, discurso esse encorpado pela igreja, “O cristianismo elaborou um mundo sagrado, donde estão excluídos os aspectos horrendos e impuros. Por sua vez, a baixa prostituição tinha criado o mundo profano complementar onde, no rebaixamento, o imundo se torna indiferente, de onde a clara nitidez do mundo do trabalho é excluída” (BATAILLE, 1987, p. 89).

Na narrativa descreve-nos alguém gentil, utilizando dos recursos materiais e sexuais de que dispõe, porque é necessário a si ou aos outros, como ser “uma pessoa muito carinhosa” ou ter “carinho por todos os homens”. A autora constrói a personagem Carlota como pobre materialmente. Vemos a crítica clariceana apresentada através de Carlota quando, apesar de suas escolhas profissionais ser considerada desviante pela sociedade, continuam sendo, por vezes, mulheres cativantes, por outras, mulheres cínicas. “A moderna prostituta vangloria-se da vergonha em que está mergulhada, engajando-se nela cinicamente” (BATAILLE, 1987, p. 88). A vidente Carlota conta sua vida à cliente Macabéa, durante sua consulta espiritual. Vemos então a vidente contando a história de vida da prostituta aposentada.

Triângulo social invertido

Atentemo-nos para a crítica social empregada por Clarice quando vemos um paralelo de gênero, mas em dois triângulos em paralelo invertido no qual o homem do qual Carlota gostava era o mesmo que esta sustentava, invertendo as posições entre os gêneros, numa época em que era dignificado à mulher, social e preferencialmente aceito, casar, ser sustentada pelo marido e não trabalhar fora. Clarice expõe no ventilador a farsa do sistema patriarcal ditado, explicando que o homem que Carlota gostava, o mesmo que “[...] não queria se gastar em trabalho nenhum” (LISPECTOR, 1998, p. 61), era o mesmo sustentado pelo trabalho que a sociedade capitalista e machista apregoa como desqualificado, a prostituição.

A prostituta Carlota, com seu trabalho laboral do sexo, sustenta a cadeia invertida, sustentando um homem que não se digna a “gastar-se” em trabalho. Podemos nos amparar no que explica Michel Amary, em seu artigo intitulado *Entre princesas e prostitutas: as alegorias do feminino na modernidade*. Menciona que a prostituta passa a ser uma “alegoria da modernidade”. Podemos compreender que Clarice parece conseguir exprimir isso em AHE com suas personagens femininas. De acordo com o autor, “Ela aparece como uma verdadeira alegoria na modernidade porque seu corpo se organiza dentro do duplo movimento da violência alegórica” (2021, p. 121). Esse pensamento nos auxilia a sustentar nossa ideia do paralelo de gênero, mas em dois triângulos em paralelo invertido.

Reforçando a violência que Clarice representa na forma de vida da prostituta Carlota, a cartomante Carlota explicava para Macabéa, ora com o homem que gostava, a exploração de sua sexualidade representada em amor, ora para a vidente a exploração de seu corpo era tida como trabalho, quando com os demais do sexo masculino com as quais se relacionada, identificada-se na fala da vidente “com os outros eu trabalhava” (p. 61), com os outros era apenas “trabalho”, na visão da moça Carlota, isto é, trabalho sexual.

Clarice também engloba a violência quando repagina a prostituta em cafetina, esta que explora outros corpos, ou ainda quando aceita a violência física sofrida pelo parceiro sexual do qual gostava e a agredia dando-lhe surras, tentando justificar: “[...] com ele era amor” (p. 61). Aborda também a alienação do direito de si mesma sobre seu sujeito, conforme Amary da “[...] alienação de seu corpo” (AMARY, 2021, p. 121), sujeitando-se a achar que apanhando poderia sentir que ele gostava dela ou que ainda pudesse gostar de apanhar.

Seja trabalhadora sexual ou cafetina, passa a ser vista como mulher-objeto, segundo Amary, “De um lado, como artigo de consumo, ela aponta tanto para mercantilização dos corpos e coisificação do mundo” (op cit). Aquela que se deixa explorar pelo homem é a mesma que reproduz a mesma violência com a mulher quando explora o corpo alheio, o de outras moças mais novas, enquanto cafetina. Conforme Amary (2021), “[...] restando-lhe apenas um corpo que, enquanto mercadoria, é despedaçado e fragmentado pela violência que sofre nas grandes cidades” (p. 121).

Considerações finais

A prostituição, como forma de sustento a partir de meados da modernidade, deixa de ser considerada pela sociedade uma profissão de respeito ou honra na sociedade, que estipula valores morais e sociais, como o casamento, tão amplamente defendidos por instituições religiosas. Podemos considerar que a prostituição passa a ser dentro da escalonagem social; uma categoria marginalizada e considerada, conforme Bataille, como “chaga” ou “doença” numa coletividade. Carlota, personagem feminino em *A hora da estrela*, traz à tona a discussão dos papéis sociais e o rebaixamento do indivíduo discordante deste “acordo” social de moralidade, considerados por muitos como “abaixo” dos animais, tal o tom grotesco para com a qual se julga um próximo, rotulando-o como dissidente, em razão de suas escolhas e ações morais, classificados em uma subcategoria humana.

Através de Carlota, Clarice faz essa crítica da mulher que não consegue se identificar consigo mesma, que não sabe viver outra vida e que essa resignação a impede de enxergar a exploração e violência sofridas, admitindo a si mesma “que com ele era amor” e com os outros homens era prostituta, “com os outros eu trabalhava”. Clarice consegue apresentar em Carlota o duplo de si mesma. Ou, ainda, traz à baila um “triângulo social invertido”.

Clarice vai às últimas consequências quando aborda outra vertente, não parando apenas para tratar sobre o homem que se aproveitava de ser sustentado, mas ainda elabora que Carlota se sujeitava a apanhar deste e escancara a ironia disso no momento que a prostituta Carlota, além de sujeitar a isso, ainda entendia que, quando apanhava do amante, significava que gostava dela, “Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar” (p. 61) numa fina ironia denotando o tratado pelo social como “mulher de malandro”. Mulher que se submete a essa vida porque gosta de apanhar, mas que representa bem o contrário. Para Bataille (p. 86), “Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens.” Representa o cenário social da mulher marginalizada, desprestigiada de ações, preterida pela sociedade, desprotegida por um Estado ou comunidade que acentua essa marginalização e exploração.

A mesma que luta contra um sistema de subjugação sexista e machista, trabalhando e conquistando seu próprio sustento por meio do trabalho, deixa-se dominar no “[...] com ele era amor” (LISPECTOR, 1998, p. 61) e ser explorada por este que consumia os rendimentos. Ainda passa a ser violentada fisicamente por este, enquanto lhe batia e pelos “outros” homens, os quais ela travava a luta do “pão de cada dia” pelo sustento com “suor do seu corpo”, pelo “suor” de seu trabalho sexual, parafraseando o texto bíblico que assevera que, após o pecado, o homem deveria se sustentar pelo “suor do seu rosto”, ou seja, tudo pela exploração da força de trabalho, seja braçal ou sexual, mas também elencando o pensamento de injustiça e gênero.

Referências

- AMARY, M. Entre princesas e prostitutas: as alegorias do feminino na modernidade. **Artefilosofia: Revista do Programa de pós-graduação em Filosofia da UFOP**, n. 30, pp. 101-124, 2021.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERTOLINI, J. O conceito de disciplina em Michel Foucault: percurso e aplicabilidade em notas bibliográficas. **Revista Missioneira**, Santo Ângelo, v. 21, n. 2, pp. 86-98, jul./dez. 2019.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 16. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Trad. Marcos Flamino Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A SENHORA DA CASA DO AMOR, DE ANGELA CARTER: INVERSÕES E INVENÇÕES DE VALORES DE GÊNERO

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo debruça-se sobre o conto *A Senhora da Casa do Amor*, que integra a obra *Câmera sangrenta*, da escritora Angela Carter. Nosso propósito é, a partir da vivência e produção da autora, ampliar as percepções acerca de sua obra dita pós-feminista, para, em seguida, identificar no conto escolhido as passagens as quais possamos usufruir de uma literatura que autentica teorias dos estudos de gênero, por meio da arte de recontar histórias. O caminho nos levará a uma percepção da alma feminina na personagem central, seu destino trágico e seu encontro com o homem que buscará quebrar a cadeia sinistra da ancestralidade, podendo assim, objetarmos outras maneiras de apreciação da modalidade masculina. As inversões de papéis e as invenções do enredo serão espelhados nos pensamentos de Clarissa Pinkola Estés, Silvia Federici, Edward Whitmont, entre outros. Trechos do conto permeiam o artigo enaltecendo o brilhantismo imagético da escritora.

Palavras-chaves: Angela Carter, pós-feminismo, estudo de gênero, conto.

Introdução

É da imaginação que irrompe a energia afetiva latente em toda a experiência literária.

(Ligia Gonçalves Diniz)

Mas quem é que avança primeiro para o outro? Ora, ela; as mulheres, penso eu, estão mais em sintonia com a suave música de seus corpos.

(Angela Carter)

Este artigo debruça-se sobre o conto “A Senhora da Casa do Amor”, que integra a obra *Câmera sangrenta*, da escritora Angela Carter. Nosso propósito é, a partir da vivência e da produção da autora, entender e ampliar as percepções acerca de sua obra dita pós-feminista, para em seguida identificar no conto escolhido as passagens as quais possamos usufruir de uma literatura que autentica inúmeras teorias no terreno dos estudos de gênero e da literatura gótica por meio da arte de recontar histórias. O caminho nos levará a uma sugestiva percepção da alma feminina na personagem central, seu destino trágico e seu encontro com o homem que buscará quebrar a cadeia sinistra da ancestralidade; podendo assim, objetarmos outras maneiras de apreciação da modalidade masculina: inversões de papéis e invenções de enredos singulares serão espelhados nos pensamentos de Clarissa Pinkola Estés, Silvia Federici, Edward Whitmont, entre outros.

A arte verdadeira tem o poder e a capacidade de nos impactar de estranhos modos. Estaremos, neste estudo, diante de Angela Carter, uma artista da palavra, das temáticas fortes e objetivas que marcam a sua prolífica obra. Mergulho e escavações são amplamente possíveis quando tentamos percorrer o caminho trilhado por aquela que escreve. A escrita literária é mais que

tudo um convite ao desconhecido, àquilo que pulsa em nós vinculando razão, sentimentos, imaginação e, a rigor, ultrapassando o entendimento do conteúdo. Pensar a literatura é uma aventura que pressupõe a nobreza da palavra e os ditames do fabular. Fabulação e histórias podem sempre se desdobrar infinitamente e quando tentamos abarcar as inúmeras formas de interpretação, precisamos priorizar um entendimento sensível, rítmico, sonoro e imagético. Contar e recontar histórias é um processo humanizador que purifica o nosso presente ao revelar os novos contornos das sagas e aventuras que viajam no tempo. Aqui vai o convite para uma maior aproximação com a escrita feminina e para o poder de colocar o olhar imaginativo na latência mitopoética que transborda da alma de uma escritora possuidora daquilo que chamamos inspiração ou, como veremos, boa sorte inventiva; e assim, confirmarmos que um *conto* pode se converter, de fato, em experiência viva quando observado com um olhar que não prioriza exclusivamente a interpretação hermenêutica.

A coletânea *A câmara sangrenta e outras histórias (The Bloody Chamber and other Stories)*, que inclui o conto escolhido, é uma revisita aos contos de fadas mais populares que, subvertendo padrões estruturais desses contos e a posição da mulher como vítima passiva, encaminha-nos para outras maneiras de apreciar as narrativas da tradição oral e folclórica, bem como da literatura gótica onde prevalece o clima de terror, suspense e aflição. Trechos do conto “A Senhora da Casa do Amor”, em sua sequência inusitada, permeiam este artigo enaltecendo o brilhantismo imagético da escritora. Segue a descrição da heroína em sua condição de bela rainha e refêm de sua história trágica:

Trajando um antigo vestido de noiva, a bela rainha dos vampiros senta-se sozinha em sua casa alta e escura, sob os olhos dos retratos de seus antepassados dementes e atrozes, cada um dos quais projeta, através dela, uma funesta existência póstuma; ela dispõe as cartas de tarô, construindo incessantemente uma constelação de possibilidades, como se a quebra aleatória das cartas sobre a toalha vermelha de veludo diante dela pudesse precipitá-la de sua sala fria e fechada a um país de verão perpétuo e destruir a tristeza perene de uma moça que é tanto a morte quanto a donzela (CARTER, 2018, p. 163).

Este artigo pretende provocar o exercício de pensamento de risco, um conceito que impulsiona e estimula a valorização dos processos de pesquisa como meio de aumentar a complexidade temática daquilo que se busca e, de certa forma, diminuir o compromisso com verdades ou resultados definitivos.

Em *Contra a interpretação*, Susan Sontag nos provoca ao dizer que, em vez de uma hermenêutica da arte, precisamos de uma erótica da arte e nos convoca a refletir sobre o sufocamento gerado pelas imposições interpretativas:

O nosso tempo é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. [...] a efusão das interpretações da arte hoje envenena a nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. [...] Interpretar é empobrecer,

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo “fantasmagórico” de significados (SONTAG, 1987, p. 16).

Nossa intenção não será abdicar da interpretação, mas abrir espaço para uma apreciação do conto escolhido, exercitando formas de favorecimento dos aspectos imagéticos e sensoriais que permeiam a história que está sendo contada.

Aqui importa trazer, como reforço introdutório, o pensamento de Clarissa Pinkola Estés, que na obra *Mulheres que correm com lobos*, ao tratar do perigo de serem maltratadas a essência original das histórias antigas, alegra-se com aquilo que emerge do ofício honroso de curar as mulheres dos males do mundo.

Existem, porém, boas-novas. Apesar de todo o desmantelamento estrutural das versões existentes dos contos, um padrão definido e luminoso ainda transparece [...] revelando muitas vezes espantosas estruturas subjacentes que começam a sanar a tristeza das mulheres originadas pela destruição de tantos dos antigos mistérios (ESTÉS, 2018, p. 31).

Somos então recomendados a mudar de atitude a cada segundo: não tentemos decifrar o texto e sim mergulhar em seus mistérios. Os valores estéticos não são dados mensuráveis e as nossas experiências de leitura serão sempre singulares.

Ângela Carter e a literatura pós feminista

Explorar ideias, para mim, é o mesmo que contar histórias, pois a narrativa é uma argumentação posta em termos ficcionais. (Angela Carter)

Primeiramente, antes de discorrermos sobre os aspectos mencionados acima, é imprescindível trazer e, sobretudo, honrar Angela Carter: jornalista, poeta, escritora, contista e tradutora britânica. Nasceu em Eastbourne, em 7 de maio de 1940. Em sua infância viveu os terrores da Segunda Guerra Mundial, tendo que fugir dos bombardeios, indo morar no interior do país com sua avó materna, uma figura feminista cujos princípios repercutiram no caráter da neta; essa experiência parece ter deixado na escritora a força indelével do poder feminino e da energia matriarcal.

A paixão pela literatura e pela escrita revelou-se muito cedo para Angela Carter. Apesar do amor atencioso que lhe vinha da família, a relação com sua mãe era pouco amistosa, o conservadorismo e as restrições maternas se transformaram em atitudes de independência e também de amor à solidão criativa. Quando conseguiu o seu diploma de Ensino Médio, começou a trabalhar em periódicos, motivada pelo pai que era um grande jornalista e que, com certeza, compreendeu a vocação eminente da filha. Depois ingressou na Universidade de Bristol para estudar literatura inglesa e as histórias medievais.

Sua obra é tida como exemplo de escrita pós-feminista em que as premissas do feminismo, como veremos adiante, encontram outras formas de expressão. O uso de rótulos nunca lhe agradou

e sua vocação para recontar histórias tradicionais em nada simplificam sua maestria em redimensionar o universo mágico que delas transbordam. Magia e realidade mesclam em seus romances picarescos, fantásticos, violentos e embebidos de subjetividade. Suas obras de ficção científica se amparam no elemento lúdico e de terror e garantiram-lhe grande popularidade. Pouco conhecida no Brasil, além de uma notória autora britânica, foi uma pensadora da condição da mulher e do fazer literário feminino e suas formas de subversão aos discursos patriarcais.

Angela Carter publicou seu primeiro romance, *Shadow Dance*, aos 26 anos. Em seguida, no ano de 1967, ela publica *The Magic Toy Shop*, que lhe garantiu o prêmio Llewellyn Rhys. Em 1969, ela recebeu outra premiação por seu terceiro livro, *Several Perceptions*. Essas obras são consideradas chaves mestras de seu futuro estilo e tendências temáticas. Carter também teve participação no cinema como co-roteirista do filme *Na companhia dos Lobos*, uma adaptação de seu conto homônimo; adaptou várias de suas obras para o rádio e escreveu áudio para dramas originais.

Aos 20 anos, casou-se com Paul Carter, inserindo o sobrenome pelo qual ficaria famosa. Em 1969, usufruindo do dinheiro dos prêmios recebidos, a escritora decide morar no Japão, o que favoreceu o desejo de separação do primeiro marido. A mudança e a aproximação da cultura oriental foram um fator decisivo para sua percepção de mundo e de seus talentos. No oriente se ateve à leitura de diversas obras importantes de autores mundiais famosos, além de se encantar pelo arsenal milenar da cultura japonesa, que, ao mesmo tempo, delicada e permeada de terror, expandiu em muita sua mente criativa.

A autora também foi, neste tempo, amiga e contemporânea de Salman Rushdie, escritor que sempre lhe serviu de parâmetro e igualmente foi leitora de Jorge Luís Borges. Casou-se novamente em 1983 com Mark Pearce, com quem teve um filho, Alexandre.

Angela viajou o mundo depois disso. Visitou os Estados Unidos, vários países da Ásia e Europa, que a ajudaram muito a melhorar sua fluência em alemão e francês. Entre as décadas de 1970 e 1980 palestrou e lecionou em várias universidades: Universidade de Sheffield, Universidade Brown, Universidade de Adelaide e a Universidade de East Anglia. Em 2008, o *The Times* ranqueou Angela Carter em 10º lugar entre os 50 maiores escritores britânicos, desde 1945.

Angela Carter morreu devido a um câncer de pulmão em 16 de fevereiro de 1992, em Londres, aos 51 anos. Antes de morrer, já bastante enferma, trabalhou avidamente para juntar contos de fadas, fábulas e histórias populares do mundo todo, valorizando os aspectos da oralidade das pessoas pobres e tendo como protagonistas as mulheres. Os contos separados por temas foram publicados no Brasil com o título de *103 contos de fadas*. A obra publicada pela Companhia das Letras conta como uma introdução da autora sobre a importância das histórias populares e da tradição oral.

Embora não seja o foco principal deste trabalho, parece-nos importante trazer alguns aspectos que caracterizam a ideologia do pós-feminismo reconhecida por seu contraste com o feminismo precedente e seus contornos rígidos. O pós-feminismo se empenha em redimensionar as questões do feminismo clássico, de segunda e terceira onda e revendo os passos progressivos no que diz respeito às compreensões que a sociedade incorporou e redefiniu sobre os papéis e expressões de gênero. Feminismo e feminilidade se traduzem em inúmeros jeitos de abarcar temas complexos, antagônicos aos ditames clássicos da luta binária entre homens e mulheres.

Pensar a literatura pós-feminista é reafirmar a importância de um traçado ininterrupto e progressivo de valores e conquistas e da maneira como cada artista escritora se vê e se projeta nos inúmeros cenários de uma escrita que é combativa e transformadora a maneira de cada uma.

Uma expressão crítica pós-feminista sempre se colocará ao largo das tantas amarras que defendem a igualdade absoluta e descomplicada de gênero. A impossibilidade da construção de valores puristas e ajustáveis aos tantos dilemas que o tema incorpora suscita novas e intrigantes perguntas: o que pode ser salutar nas diferenças de gênero? Por que e quando é bom e necessário firmar essa diferença? A igualdade absoluta de gênero é necessária, desejável ou realisticamente alcançável? Podemos reconhecer aspectos opressores no comportamento matriarcal, tal qual apontamos no patriarcado? A literatura, por evocar paradoxos e não paradigmas, aponta-nos as inúmeras contradições quando tratamos do tema; tais contradições, quando expressas na escrita literária e na arte, trazem a visão de mundo das criadoras e possibilitam sempre um novo olhar para as questões de gênero e seus inúmeros desdobramentos.

Movimentos pós-feministas se colocam interessados em todas as pessoas e não em homens e mulheres de forma estanque, reafirmam que os padrões morais, sociais, econômicos e políticos não deveriam ter nada a ver com o sexo de cada um. Ser pela mulher sem ser contra o homem é uma postura pós-feminista.

Foi o professor Toril Moi, da Duke University, um dos primeiros a cunhar originalmente o termo em 1985; a década de 1990 reforçou e popularizou esse termo, tanto no mundo acadêmico quanto no mundo da mídia e das tarefas críticas. Alvo tanto de elogios quanto de menosprezo, esse tratamento parece, por um lado, anunciar o fim do feminismo, e por outro lado, ele próprio se tornou um local de política feminista. No entanto, defende-se que é impossível que o feminismo se alinhe com “pós”, da mesma forma que seria impensável tratar o mundo atual como uma sociedade pós-racista, pós-classista e pós-sexista.

Podemos, então, entender o pós-feminismo como um estágio de novas nomenclaturas e outros valores apontados, sobretudo, pelas gerações de mulheres que, a partir das últimas décadas do século passado, e usufruindo verdadeiramente das conquistas, podem traçar outros caminhos de luta e enfrentamentos aos preconceitos.

Na Dissertação de mestrado intitulada *Entre lobos e lobisomens: Feminismo, Pornografia e Gótico nos contos de Angela Carter*, a autora Aline Cristina Sola Orlandi aponta poeticamente de maneira certa uma forma de olhar para a literatura feminina independentemente de rótulos e ampliando o valor intrínseco que não separa forma e conteúdo:

Assim como o corpo feminino, o texto escrito por mulheres tem curvas, nuances que possibilitam construir significados e desconstruí-los. É um fazer escritural que expande possibilidades de interpretações e que, em suas diversas camadas, vai construindo significados que transmitem várias ideias. Nessa perspectiva, o texto de autoria feminina tem camadas de significações que necessitam uma leitura duplamente atenta para que se chegue a esses significados (ORLANDI, 2016, p. 42).

Falar do Feminismo enquanto luta que ganhou força e se expandiu para a literatura é de extrema importância ao estarmos com Angela Carter e com a sua forma de dialogar com a sociedade subvertendo o discurso patriarcal e todas as anomalias no trato ao feminino.

A obra *A Câmara sangrenta* foi publicada pela primeira vez no Reino Unido, em 1979 e ganhou o Cheltenham Festival Literary Prize. As histórias compartilham temas intimamente baseadas em contos de fadas ou contos folclóricos e histórias de terror, podendo por essa razão nos reportar aos ditames da literatura gótica. A obra, que provocou polêmicas saudáveis, reúne contos inspirados nas histórias do universo fabular, como *Barba Azul*, *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela e a Fera*. Em resposta a uma descrição precipitada sobre esse livro, visto como uma obra de cunho feminista subversivo, a autora nega que tenha pensado em fazer contos de fada para adultos subvertendo as histórias aos cânones feministas, e afirma, sim, ter extraído o contexto latente das histórias tradicionais usando-as como o começo de novas histórias. Desse modo, as novas histórias significam criação efetiva e liberdade no trânsito da narrativa, deixando despontar outras camadas significativas.

A obra impactou os leitores e desvendou um caminho repleto de atravessamentos originais que abrem mais espaço de fruição, oferecendo a ampliação de horizontes para as mulheres retratadas na literatura.

A Senhora da Casa do Amor recontado e grifado

Os recursos mágicos, mitológicos e femininos de lidar com a existência, abandonados a milhares de anos, devem ser agora necessariamente recuperados pela consciência. (Edward C. Whitmont)

Neste artigo buscamos corroborar com a afirmação de que a literatura é a cúpula das artes. A sua realza que aparece aqui no conto *A Senhora da Casa do Amor*, recontado e grifado, nos fazendo cúmplices da história pela ação vivificante das imagens escolhidas.

Seguimos então: a história afeta o leitor com o jogo entre as imagens poéticas e o terror que gera suspense e nos mantém aferrados aos acontecimentos; a atenção vai crescendo; o vocabulário, as palavras escolhidas e a perspicácia do tempo da narrativa, vão catalisando nossas sensações

interiores, estimulando o circuito entre o sentindo dos fatos e a força daquilo que toca a alma e o espírito.

Um narrador conta a história de uma possível filha de Nosferato, que vive em um castelo em ruínas com uma ama que é muda, e graças à chegada de um forasteiro curioso, conhecerá o amor. A pergunta chave logo ao início da narrativa: Pode um pássaro cantar somente a música que conhece ou pode aprender uma nova canção? Fisga-nos e nos mantém atentos a cada detalhe. Segue um quadro convidativo resultado de um exercício de garimpagem na história; palavras soltas, imagens, sons, ruídos, ações, soluções, na tentativa de deixar impressa a atmosfera de poesia, amor, terror e suspense. Uma tentativa de resumo sensorial:

A SENHORA DA CASA DO AMOR

Aldeia abandonada. Um castelo. A casa da bela condessa / a herdeira dos vampiros. Nas paredes retratos dos antepassados dementes e atrozés.

A condessa vestida de noiva com suas cartas de tarô sobre a toalha vermelha. Um circuito fechado de repetições:

Pode um pássaro cantar somente a música que conhece ou pode aprender uma nova canção?

A cotovia canta para a mulher de metal/ em seu quarto/ cortinas cerradas:

“mas a senhora de toda essa desintegração nada percebe”.

Notívaga/linda/antinatural. “nada a reporta à imperfeição humana” ... Unhas de mandarim. Dentes finos. “o último botão de uma árvore venenosa” / comandante do exército das sombras: corujas, morcegos, raposas “fazem coalhar o leite e a manteiga não dá ponto”.

Sonha em ser humana/o tarô mostra o contrário, a carta: La mort. Joga até sentir a fome atroz. De menina comia os filhotes de coelho. Agora mulher precisa de homens (estão na mira da sua velha criada, os aventureiros imprudentes, os ciganos distraídos. Recebe-os bem ... quer acariciá-los, mas, os devora/ enterra os restos no jardim. Sangue e lágrimas depois de cada refeição.

Um jovem policial do exército britânico / de bicicleta pela Romênia “Sobre rodas na terra dos vampiros” “a geometria a serviço do homem”. Aventura.

– A moça tira a carta Le amoureux.

Ele sujo e faminto/ lava-se na fonte do vilarejo (o lugar da captura) aceita seguir a velha criada.

Vertigem no caminho/ o perfume da Malva Rosa. “não era mais uma criança para ter medo de suas fantasias.”

Um jovem entra no castelo / a bicicleta arremessada para longe pela velha criada.

SUSPENSE. A sala de jantar ambiente funesto e sem anfitriões: vinho, ensopado de carne e pão preto.

Ele caminha pelos corredores/ uma voz linda por detrás da porta: Entrez. Uma noiva naufraga. Olhos de criança abandonada. Boca mórbida, beleza insalubre/ SUSTO/ Ele bate na mesa/ cartas coloridas soltas pelo chão. A condessa precisa de um óculo. ENCANTAMENTO. Café e bolinhos de açúcar.

Ela serve/. Ele comovido/. Ela pede desculpas pela falta de luz: vous serez ma proie. - Pode um pássaro cantar somente a música que conhece ou pode aprender uma nova canção? - “sempre esperei por você ... não vai sentir nada, meu querido! Solidão/ mistério/ vida e morte. O botão de rosa sanguinário de Nosferato.

Ele gostaria de ser um gato. Saltar fora/ Mas, não é um gato; é um herói, imune às sombras ... um herói virgem/ que se compadece da fragilidade dela. O café acabou. (- você está no local da aniquilação/ ela repete e está com fome.) esperou por ele toda a vida sem saber.

SUSPENSE. Ele a segue até o quarto – ela treme chora e atrapalha-se com o ritual macabro

decorado. Seus óculos se quebram e ao tentar juntar os cacos uma lasca de vidro pega no seu polegar

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

“ela nunca tinha visto o seu próprio sangue” ele beija o ferimento “como pode ela suportar a dor de ser humana... O FIM DO EXÍLIO É O FIM DO SER”

- Na manhã seguinte o quarto se abre, arejado, as velas queimaram até o fim... Ela onde estará? Ele já planeja levá-la para Zurique para curá-la de tudo/ caminha sonhador. Ela debruçada sobre a mesa, as cartas sujas... na morte está mais bela e mais humana “Vou desaparecer na luz da manhã, eu era apenas uma escuridão”. Deixa pra ele de lembrança a rosa afiada “que arranquei do meio das minhas coxas.”

Ele acha a bicicleta e pedala para Bucareste e se junta ao regimento. No hotel acha no bolso a rosa que está murchando. Decide ressuscitá-la, coloca na água e sai. Quando volta a fragrância inunda o aposento, as pétalas recuperadas, viço, elasticidade/ funesto esplendor.

“No dia seguinte seu regimento embarcou para a França”.

Invenções e inversões de valores

Há no mundo uma latência e uma ebulição, semelhantes à lava que espera sob o vulcão até que alguma coisa a force a sair da cratera. (Nastassja Martin)

A leitura do conto analisado evoca sensações de terror e escuridão, explorando aquilo que não vemos, mas podemos imaginar. Memórias dos medos da infância se entrelaçam com elementos de fantasia e terror que estão presentes na literatura gótica, um gênero que tem origem no século XVIII e que ainda exerce influência sobre a cultura contemporânea. Com suas atmosferas sombrias, elementos sobrenaturais e personagens sinistros, a literatura gótica tem a peculiaridade de atrair e ao mesmo tempo repelir o interesse do leitor. Essas características tornam o gênero facilmente reconhecido pelo senso comum.

Podemos pensar a literatura gótica como uma reação ao Iluminismo e ao contexto em que emergiu essa vertente literária. Visto que em um momento histórico onde se enfatizava a razão, o contraste sugerido pelo suspense se enfatizava. Enquanto o gótico mergulha no sobrenatural e no imaginário sombrio, o Iluminismo se concentra na busca pela razão, ciência e no conhecimento humano.

É importante destacar que o gênero gótico também pode ser uma poderosa ferramenta para trazer à tona críticas refinadas à sociedade, ao revelar um mundo obscuro e expor as mazelas sociais. “Ao abordar assuntos delicados para o período, como o sexo e o valor da família, o romance gótico reflete tensões e ambivalências nos padrões utilizados pela sociedade para representar a si mesma” (PEREIRA; LIMA, 2018, p. 56). E essa ambiguidade gerada entre a imaginação e a realidade cria uma tensão capaz de capturar a atenção do leitor.

A relação desse conto com a literatura gótica está exatamente na ambientação: a heroína é vítima do destino, da sua ancestralidade e de um prolongado esquema de ruínas e terror. A atmosfera fria e sombria como morada de criaturas cruéis e perigosas. O espaço adverso é perigoso para uma dama, porém aqui ela reina absoluta; suas características físicas e mentais estão ancoradas em toda a paisagem interna e externa do castelo e do vilarejo também em ruínas.

O conto todo é uma reinvenção do que num primeiro momento chamaríamos de uma história de amor, porém logo nos deparamos com situações que nos levam a um final invertido: Os amantes não foram felizes para sempre. A felicidade perene era só uma fantasia e pode ser fantasioso também o cancelamento dessa fantasia quando a realidade trágica e irreversível se torna o mote do destino dos amantes. A duquesa que reina em um castelo onde o terror se enovela em cada parte de sua vida. Ela dorme como um cadáver anulando para si a luz do dia e desperta quando anoitece para jogar seu tarô de cartas marcadas, estraçalhar filhotes, receber e sacrificar os homens que chegam. Um perfeito convite gótico, nas armadilhas preestabelecidas. O destino da herdeira das trevas que não pode se reverter.

Normalmente são os filhos varões que herdam as propriedades da família. E normalmente as heranças trazem consigo as obrigações e o dever de levar adiante e sem alterações os valores patriarcais. É sim uma tradição patriarcal, àquela que se baseia em bens morais e materiais cujos valores sempre impregnam a matéria de significados. Na casa da senhora do amor quem herda os bens e os estigmas e poderes da família não é um homem e sim, uma mulher. Seria por isso a casa do amor? Ou seria a casa onde o herói virgem conhece o amor? Ela herdou da força masculina um imenso castelo que se foi deteriorando e com isso deixando mais tangível o espaço vampiresco. Aqui podemos observar uma inversão ao que sempre se predestinou às mulheres:

[...] por mais longe que se remonte na história, as mulheres sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou uma evolução, ela não aconteceu [...] a mulher sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições (BEAUVOIR, 2016, pp. 15-17).

Mas a força do matriarcado se faz pela revelação de ser o castelo um refúgio aos visitantes, visto que a duquesa, ela própria, dessa força não consegue usufruir. O herói é um simples servidor do exército e vive uma aventura juvenil montado em sua bicicleta. A figura do herói, um homem virgem, é sutilmente destituída das intenções de posse ou de cotejamento. O herói é levado pela mão até o quarto da donzela; ela que o seduz. O refinamento da sedução tendo a mulher como centro, coloca o herói em segundo plano. Em *O calibã e a bruxa*, de Silvia Federici, ao se reportar à obra *Martelo das bruxas*, nos alerta: “Segundo pregavam os autores do *Malleus Maleficarum*, as mulheres eram lindas de se ver, mas contaminavam ao serem tocadas; elas atraem os homens, mas só para fragilizá-los; fazem de tudo para lhes satisfazerem, mas o prazer que dão é mais amargo que a morte” (FEDERICI, 2004, p. 173). O herói é um moço virgem; sensível ao cheiro das rosas; cuidadoso e sonhador. Ele que quer cuidar dela. Agarra-se ao sofrimento dela como forma de encontrar razões para as suas aventuras. Ele que fará o amor reviver por meio do cuidado com a flor que dela recebeu.

A secura e a morte estão presentes na vida da rainha dos vampiros; ela não está predestinada para sonhar com a maternidade e não espera o príncipe encantado. A sedução é toda

armada por ela. Ele enfrenta os perigos com inocência e não morrerá nas garras dela; tentará salvá-la de seu calvário imaginando cuidar dela para sempre. O papel da passividade da mulher é invertido; aqui ele é um herói às avessas que será possuído por ela; ela no papel ativo e ele no passivo. Ainda assim, o fato de ser ela um ser misterioso reforça o lugar do feminino. Edward Whitmont, em *O retorno da deusa*, sinaliza,

O mais importante, porém, é que por baixo da nossa mente racional moderna estão adormecidos os meios primitivos: a percepção e a força de conceitos de nível matriarcal, mágico e mitológico; os afetos límbicos e reptilianos; a agressão, a defesa, e as adaptações para a sobrevivência (WHITMONT, 1991, p. 58).

Quando lemos no conto que a falta de imaginação confere ao herói seu heroísmo, podemos supor que o conceito sugerido pela frase pode ser explorado por perspectivas reinventadas. A falta de imaginação, ajuda o personagem a tomar decisões diretas e racionais, agindo com firmeza e certa determinação, não dando ouvidos aos medos agindo de maneira prática. O foco na realidade evita que ele se distraia com fantasias e ilusões, colocando sua atenção em fatos concretos que ajudam em situações de perigo. O herói que não se permite ser assombrado por pensamentos ou paralisado pelo medo firma sua masculinidade de forma sutil. O que ela busca nele seria sua completude humana; ela que é sua própria inimiga.

A autora, ao repetir a pergunta se poderia o pássaro aprender outra canção, abre espaço para a imaginação do leitor ou para o nosso próprio desejo de que a rainha dos vampiros pudesse ter outro destino. Nem humana nem divina, apenas uma bruxa. Desobedecendo a ética patriarcal da submissão da mulher, ela não é a bela donzela que deve ser salva pelo príncipe; bonita na passividade cruel e bruxa na atividade. A figura materna aparece na evocação de sua mãe, que plantou as flores na entrada do castelo; reitera-se a relação de proximidade com a natureza e seus ciclos. Mas a mulher anjo não foi passiva. Geralmente, a passividade leva à morte violenta; no caso dela foi uma acomodação a seu destino: só sua morte produz a quebra da cadeia sinistra que assombrou seu destino.

A virgindade masculina, de certa forma, não enfraquece o visitante aventureiro. Ele é encorajado a segui-la até o quarto e ela se perde quando vai repetir o ritual macabro. Ambos são fracos e fortes. O espaço desconhecido e assustador, fechado, úmido e claustrofóbico, pode estar relacionado ao inconsciente. O caminho para que ele perca sua virgindade é a própria casa do amor. E quando amanhece, ela escolhe morrer junto a sua mesa que repete, agora definitivamente seu imutável infortúnio. Um final funesto para ela e que, para ele, é apenas uma experiência dolorosa e parte de sua aventura. O conto, podemos dizer, se põe numa linha tênue entre a reafirmação e a subversão dos pressupostos patriarcais. O conto dá poder à mulher que usa as armas herdadas do patriarcado e faz do homem um servidor sensível da experiência que lhe é apresentada.

O espaço adverso onde vive a filha do vampiro é o local de onde emergem as possibilidades de transformações e mudanças e de experiência transformadora para a mulher. A atmosfera criada por quem escreve é o que mais importa; mais que a trama, vigoram as sensações e as inúmeras possibilidades interpretativas. O mundo dela sem uma proteção masculina revelou-se a ele como uma aventura amorosa. Ele a vê como uma vítima a ser socorrida, entretanto, é importante enfatizar que ela se vitimiza por conta da tradição familiar, uma herdeira da natureza mórbida e controladora que igualmente controla a mulher.

Considerações finais

Um texto pode sempre ler um outro e, assim por diante, até o fim dos textos. (Gerard Genette)
O cérebro é um volume espaço-temporal: cabe à arte traçar nele novos caminhos atuais. (Gilles Deleuze)

Quem conta e ouve histórias sabe mais do mundo e do outro. As histórias se travestem nas diferentes épocas e culturas sendo, desde sempre, uma abertura à alteridade. Um jeito de se saber, ao tentar incluir o outro, de se misturar, de se abrir para o outro. Podemos, assim, pensar em uma condição pedagógica no exercício de recontar os contos de fadas ou as histórias de terror; e se o ato de escutar histórias é igualmente demarcada pelo sujeito em vida comunitária, então existe uma política fabular, mesmo que tudo nos pareça paradoxal, obscuro, e até desafiadoramente indecifrável. A força do imaginário fantástico pode tanto penetrar nos ouvidos e corações de uma criança quanto questionar os abusos de poder e as injustiças. Assim somos temperados, como que por especiarias raras, ou impactados minuciosamente pelo cheiro da malva rosa; e por aí vamos tentando compreender para que serve contar e recriar as histórias que ouvimos e onde nos levam à palimpsestualidade existente nesse mundo fabular. É importante acrescentarmos ao ato da percepção linear tudo aquilo que nos impacta, aquilo que nosso imaginário perscruta nas névoas da criação revelando nossos próprios mistérios.

A linearidade interpretativa nos coloca muito fora de nós mesmos, impregnando-nos de travas provenientes das imposições morais e éticas. Interpretar dizendo que a obra de arte é feita apenas de elementos de conteúdo é extremamente tendencioso, pois reduz o material artístico a um artigo de uso encaixável num esquema mental de categorias. Hoje, cada vez mais, a interpretação pressupõe a percepção sensorial da obra e, a partir dessa proposta, o ideal é que busquemos saltos sensíveis na superfície sensual da arte sem rebaixá-la. Os contos populares, segundo Angela Carter, são a mais importante conexão que temos com o universo da imaginação e com os saberes humanos.

Apontamos aqui, de forma crítica e poética, caminhos e perspectivas de orientações aos avanços da apreciação aos contos de fadas. Podemos nos deixar antever o grau de comprometimento e cumplicidade com as questões feministas que terão as próximas gerações e o quanto estas questões podem modificar os padrões existentes,

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A denúncia da ideologia patriarcal, do silenciamento e exclusão das mulheres no âmbito da crítica literária também estão evocadas nesse trabalho, deixando pautada uma ligação entre as mulheres para além dos limites tempo e espaço — uma conexão plena de tangibilidade ou presença criativa.

As características pós-feministas do conto, a reinvenção e acréscimos no ambiente e a atmosfera de uma possível filha do drácula, as inversões do modelo masculino e sua importância no desfecho da história, os valores do destino incontornável e das premonições são aspectos que tornam a leitura uma viagem renovada pelo mundo dos contos de fadas. As histórias não param por aqui. Sempre haverá uma delas pedindo para ser recontada e reaberta ao mundo da imaginação.

Referências

BEAUVOUR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CARTER, A. **A câmara sangrenta**. Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Trad. Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DINIZ, L.G. **A imaginação como presença**: o corpo e seus afetos na linguagem literária. Curitiba: Ed. da UFPR, 2020.

ESTÊS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FEDERICI, S. **O calibã e a bruxa**. Rio de Janeiro: Elefante, 2017.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

MARTIN, N. **Escute as feras**. Trad. Camila Vargas e Daniel Lühmann. São Paulo: Ed. 34, 2023.

ORLANDI, S. **Entre lobos e lobisomens**: feminismo, pornografia e gótico nos contos de Angela Carter. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, 2016.

PEREIRA, R. de C. M.; LIMA, M. P. de. Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de Drácula, de Bram Stoker. **Revista Letras**, Curitiba, v. 20, n. 31, pp. 49-70, jul./dez. 2018.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovila. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WHITMONT, E. C. **O retorno da deusa**. São Paulo: Summus, 1991.

LOUR, Fátima Maria Ortiz. *A senhora da casa do amor* de Angela Carter: inversões e invenções de valores de gênero, pp. 121-132, Curitiba, 2023.

JAMIL SNEGE E A CRÔNICA “ALÉM DO CHÃO”

Autor: Ralf Pirilo Faeda (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Surgida em um contexto urbano, produto híbrido da ascensão do jornal e do início da queda do interesse pelo livro, a crônica se desenvolveu de maneira bastante particular no Brasil, adaptando o tom informal de seus primeiros dias à realidade nacional do final do século XIX. Parte da crítica literária, em razão da aparente despreensão da crônica, dedicou-se a relegar a ela o papel de gênero menor, e aos cronistas uma casca de irreverência e leveza nem sempre condizente. Ao retratar a cidade e o sujeito que a ocupa e a constrói, coube ao cronista bem mais do que o mero papel de distrair leitores. O olhar do cronista, que não vem do alto e tampouco cola-se ao chão, encara a cidade com os olhos que sabem ver, dispostos a evidenciar as minúcias do cotidiano. Na tentativa de realçar o olhar arguto do cronista e questionar a pretensa leveza da crônica, este artigo apresenta uma análise do livro *Como tornar-se invisível em Curitiba*, do escritor Jamil Snege.

Palavras-chave: crônica; cronista; Jamil Snege; Curitiba.

Introdução

Como ocorre a outros gêneros literários, a crônica resiste a sucumbir a definições e limites rígidos. Normalmente, ao referir-se a ela, recorre-se a sínteses que, embora encontrem eco na gênese deste gênero, não correspondem com fidelidade ao seu papel real na literatura, sobretudo se se leva em conta a produção contemporânea. O texto leve e descompromissado, portanto, comumente associado ao cronista, bem como o teor humorístico e seu caráter efêmero, aparentemente sem intenção de alcançar a posteridade, representam apenas parte deste gênero híbrido – parte que, embora relevante, destoa de um quinhão considerável de autores que insinuam o grave e o irônico sob o texto breve e supostamente desprezioso da crônica.

Surgida há cerca de um século e meio no Brasil, quando o jornal, enquanto veículo, aumentava sua circulação e tornava-se cotidiano e rentável, a crônica de então dividia espaço com os chamados romances-folhetins. À moda francesa, os jornais passam paulatinamente a substituir a supremacia do livro físico ao publicar nas primeiras páginas de suas edições cotidianas, obras divididas em capítulos, advento que atraiu diversos escritores (e novos leitores) para este veículo, em uma relação de duplo ganho. Em paralelo, já no corpo interno das edições, além das notícias e da publicidade, os jornais passam a publicar uma miríade de conteúdos distintos, abordando desde traduções e resenhas até poesia e ensaios, imitando o formato em voga nos veículos franceses de então (MEYER, 1998). É neste terreno *sui generis* entre a literatura e o jornalismo que a crônica se estabelecerá, não sem antes aprimorar-se em estilo e temática:

Quando o palácio do livro estilhaçou-se sob o olhar do espectador moderno, seus fragmentos produziram pequenas partículas volantes, histórias mínimas, uma tal de literatura menor que fora se

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

alojar, sem dor nem pesar, na morada portátil do jornal. Seu nome: crônica. Vestígio, entulho, ruína daquilo que era heterônomo, incompleto, despedaçado, leve demais, para que o livro a quisesse, a crônica proclama a primazia do fragmentário sobre o total, das pequenas histórias sobre a História total. (SANTOS, 2009, p. 17)

O estigma de **gênero menor** sintetizado por Antonio Candido parece aferrar-se à crônica brasileira desde sua gênese, em boa parte graças à crítica literária. A título de confirmação, bastam os exemplos de Afrânio Coutinho, que em seu livro *A literatura no Brasil* (1997), não incluirá a crônica no que ele define como gênero narrativo, aqueles de “[...] natureza estritamente literária” (COUTINHO, 1997, p. 117); tampouco Massaud Moisés dá à crônica um protagonismo literário, definindo o cronista como aquele que opta por “voos dentro de estreita gaiola, na minúscula parcela da realidade” (MOISÉS, 1997, p. 108) que se abre à crônica.

Tais críticas, ao que parece, aplicam-se mais aos primeiros anos da produção de crônicas no país, quando imperava neste gênero a tentativa de soar trivial e leve como sua congênere francesa. Ocorre que tais características contrapunham-se à própria realidade da sociedade brasileira de então, ainda entevada pela escravidão e pela conturbada vida política dos primeiros anos da República, de maneira que, tanto o tom quanto a temática das crônicas, vão paulatinamente se ajustando. Nomes como Machado de Assis e José de Alencar muito contribuíram para abrasileirar este gênero que, de resto e partir de então, cresceu em importância “[...] pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (CANDIDO, 1992, p. 15).

Tal originalidade, sobretudo sob a pena de escritores hábeis cujo interesse pelas páginas dos jornais crescia, fez da crônica brasileira um espaço privilegiado de produção literária. Se o romance e as novelas do período, grosso modo, abordavam a vida doméstica, as confissões da alcova e os dilemas amorosos de uma elite degenerada, a crônica dá voz a novos atores, ou seja, “[...] enquanto o romance-folhetim tem ainda os olhos voltados para o interior burguês, a crônica já nasce no ‘olho’ da rua e com os olhos voltados para a rua” (SANTOS, 2009, p. 16).

Ao cronista, passa a ser necessário ajustar o fazer literário ao tempo veloz do jornal, “[...] essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou para forrar o chão da cozinha”, nas palavras de Antonio Candido (1992, p. 14). Isso resulta em um texto que demanda artifícios que, quando bem elaborados, resistem ao teste do tempo, pois a crônica ideal “[...] parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado” (ARRIGUCCI, 1987, p. 53).

Não por acaso, esse olhar típico do cronista encontrará a cidade, o transeunte. É na rua que reside o material primordial e mais costumeiramente abordado nas crônicas. Ali, como um detetive (ou um repórter), o cronista se alimenta do corriqueiro e, com grandiloquência ou não, evidencia-o

sob um prisma inusitado. Para tanto, novamente não cabe restringir o modo com que a crônica serve-se da linguagem, coloquial ou rebuscada, descritiva ou fragmentada, formal ou poética. Conforme veremos mais adiante, muitos são os recursos estilísticos presentes na crônica, sem prejuízo de impacto. O que parece coincidir decisivamente entre os diversos modos de produzi-la é precisamente o ponto de vista do autor. “Gênero fronteiro por natureza, (a crônica) destina-se a estabelecer a ponte de ligação entre a realidade e a fantasia, procurando ver a ‘cidade’ sob as espécies das cidades, e o ‘personagem’ através das configurações individuais. [...] Todos veem, mas o cronista deve saber ver” (ALMEIDA, 2006, p. 202).

É este olhar particular do cronista, também definido por Arrigucci Jr. como “[...] olhos preparados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos” (ARRIGUCCI, 1987, p. 35-36) – é possivelmente este olhar que eleva a crônica do chão onde costumam relegá-la, alçando-a um lugar na posteridade não como mero registro de um momento, senão como obra em si.

A crônica liga, assim, o passado (linhagens medievais) e o presente (registro do já); media a literatura canônica e a reportagem para as massas; transita entre o espaço doméstico, privado, e o movimento das ruas, público; fixa-se na fronteira limítrofe entre a mercadoria e a arte, entre o jornal e o livro. Pela sua inerente ambiguidade, documenta para sempre, à parte a transitoriedade que a habita, um tempo pioneiro em que a casa sagrada do livro esfarelou-se em partículas móveis, cujo campo de experiência não é mais o transcendente, mas a experiência viva e palpável da cidade. (SANTOS, 2009, p. 18)

Híbrida e múltipla, palatável ou indigesta, seja pela sagacidade do tema, seja pelo trabalho de aproximação ao coloquial da linguagem ou, como bem representa o autor abordado neste artigo, Jamil Snege, seja pela ironia cortante que emprega, a crônica representa o gênero que melhor aborda o cotidiano da vida veloz na cidade.

A cidade ao rés do olhar

Se, conforme vimos, a crônica é um gênero literário que nasce e se desenvolve em simbiose com a expansão dos jornais, também é verdade que na urbe o cronista encontrará seu tema mais frequente. Em sua gênese, abordando desde a confusão típica das cidades, com seus cruzamentos cada vez mais densos e suas fábricas cada vez maiores, passando pelos cafés e bares apinhados, até os tipos mais característicos que povoavam o painel recém-formado das metrópoles, a crônica abrigará com generosidade esse novo viés da modernidade.

O cronista, então, assume o papel de retratar, através de seus textos, essa realidade diversa e difusa. Tanto melhor o conseguirá quanto mais for capaz de aderir ao cotidiano, visto não mais de cima, sob um viés acadêmico ou aristocrático, tampouco restringindo o foco ou o tom a

trivialidades. É quando coloca o pé na rua e, sem se curvar, olha a cidade ao seu redor que o cronista eleva a crônica de sua condição despretensiosa à intenção de posteridade.

Daí, portanto, que ao cronista seja possível adjetivar, sem prejuízo da verdade, de tantas e tão diversas maneiras. Se no capítulo anterior já foi mencionado o viés detetivesco e jornalístico que exala da crônica tradicional, acrescenta-se aqui o caráter popular e a linguagem coloquial que boa parte dos cronistas emprega, a tal conversa fiada, o papo de bar. Este homem das multidões, que averigua compassadamente cada rua, acaba por converter a própria cidade em personagem, transformando-a em relato – “[...] o relato do espaço atravessado que vê o percurso como estrutura narrativa” (CARERI, 2015, p. 31), de maneira a entender o ato de caminhar como inerente à própria condição humana e sua capacidade de contar histórias.

Trazendo a análise para o mote deste artigo, não é preciso muito esforço para verificar nas crônicas de Jamil Snege, conforme veremos, uma relação visceral com a cidade de Curitiba, embora a temática do autor nem de longe se restrinja à capital paranaense. De alguma forma, porém, um traço característico que liga Snege à maioria dos cronistas é a tentativa de **capturar a alma da rua**⁶ ou, para evocar hábitos mais profundamente arraigados, **deambular** em busca do **inconsciente da cidade**⁷. Ambas as expressões são outra forma de dizer que o cronista, não raro, lança a si mesmo como parte da cidade.

Provinciana e ainda em transformação sob os olhos de Snege (e sob sua influência, pode-se afirmar, visto que, como integrante da equipe que Jaime Lerner montou para repaginar a percepção da capital paranaense. O publicitário Jamil contribuiu para construir a imagem da **Curitiba Oficial**, a qual, ironicamente, combateria em sua abordagem literária), não seria de todo adequado equipará-lo ao clássico *flâneur* observado por Benjamin – que se referia a outro contexto e prática. Mais do que isso, se Curitiba não é Paris e Jamil não foi Baudelaire, também não cabe a todo cronista o *flâneurismo*, tanto menos àquele cuja paisagem local é mais bucólica e menos pujante que a cidade-luz no século XIX. Mais do que um observador que retrataria a cidade com uma “[...] percepção aguda, mágica à força de ser ingênua” (BENJAMIN, 1989, p. 173), o cronista contemporâneo parece fincar os dois pés na realidade, olhando-a com menos vislumbre.

De todo modo, quando retrata uma cidade diferente da **Curitiba Oficial**, não parece ser outro o intento de Snege além de **inscrever-se** como parte de uma outra cidade que reside junto àquela:

Roubem a iluminação pública, embaralhem todas as ruas, e eu chegarei ao bar Mignon, à Catedral, ao Café da Boca. No máximo com trinta segundos de atraso. Porque Curitiba se tece e se destece, se

⁶ “A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. Ora, a rua é mais do que isso. A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma” (RIO, 1995, p. 7).

⁷ “O contínuo deambular em grupo pelas zonas marginais de Paris tornou-se uma das atividades mais praticadas pelos surrealistas a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas” (CARERI, 2015, p. 31).

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

desfaz e se refaz com a sábia regularidade das teias de aranha. Temos Curitiba inscrita na memória, um plano diretor genético no qual estão previstas as mudanças que ocorrerão nos próximos dez anos. [...] Curitiba se regenera como o rabo cortado de uma lagartixa. (SNEGE, 1994, p. 97)

Ou então – em trecho de outra crônica em que também se pode destacar certo refino da linguagem e ares fantásticos acrescentados ao corriqueiro:

Eu então, sem mais nem menos, tomá-lo-ia nos braços e começaríamos a bailar. [...] E em doce enlevo, a valsar, pisotearíamos os canteiros de fúcsias e hibiscos. [...] E os sinos da Catedral a tocar, e a turba delirante a nos aplaudir, atravessaríamos embriagados os passeios até que na extremidade norte da Praça Tiradentes, bem junto ao sinaleiro, um ônibus nos colheria em cheio, espalhando pedaços de nossos miolos pelo asfalto. Lindo!, exclamaria a turba embevecida. E cada qual ao seu destino, pés e pernas, cabeças, transeuntes, a praça readquiriria sua feição normal, apenas o céu azul por testemunha (SNEGE, 2000, p. 120).

Tal qual o personagem transgressor, o cronista agride os canteiros das praças e cruza os passeios em meio à multidão. Seus miolos espalhados pelo asfalto não chegam a chocar os transeuntes, talvez agradecidos pelo espetáculo proporcionado, talvez porque o cronista, como os canteiros de fúcsias e hibiscos, é parte constituinte da própria cidade.

A seguir, este artigo tratará de analisar um conjunto de crônicas presentes no livro *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000), de Jamil Snege, especificamente aquelas nas quais o autor refere-se à sua cidade natal de maneira que não se classificará como leve e despretensiosa.

Jamil Snege: um olhar crônico sobre Curitiba

Das vinte e cinco crônicas que constituem *Como tornar-se invisível em Curitiba*, livro publicado no ano de 2000, sete falam direta (e especificamente) da cidade-título. A capital paranaense aparece retratada também em outros livros de Jamil Snege, curitibano de nascença e criação, cuja carreira publicitária também se desenvolveu em Curitiba. A **curitibanidade** do autor, emprestando um termo por ele utilizado, embora evidente em sua produção, não foi entendida por ele como um traço fundamental. O trecho a seguir consta no jornal “Gazeta do Povo”, na crônica “A hipótese ornotorrinco”, publicada em março de 2002:

Isso não me isenta, entretanto, de ser envolvido algumas vezes em discussões sobre o que Curitiba tem de bom e de ruim. Invariavelmente, adoto a mesma estratégia: se a maioria é ufanista, corro de pau com a cidade; se os detratores predominam, parto em socorro da donzela ofendida. Mas é pura farsa. Continuo acreditando que as alegrias e os padecimentos que acometem a espécie humana são os mesmos em qualquer lugar. (GAZETA, 2002, p. 4)

De fato, no apanhado de crônicas selecionadas no livro há de tudo: ora viaja no tempo-espaço, ora teoriza sobre a origem da humanidade, ou ainda, filosofa sobre amores perdidos (entre outras abordagens mordazes e cínicas que não raro incluem a autoironia). Entretanto, a

“Curitiba cruel e sonâmbula” está sempre lá, reaparecendo como tema de interesse crônico do autor. Quando menos, personagens criados por Snege com o traço característico do curitibano darão a toada de narrativas que abordam outros temas. Na maioria das crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba* o tom é irônico, desvelando sob um viés sarcástico a fina camada de hipocrisia da vida do curitibano típico. Já de início, é interessante pontuar que isso contrasta abertamente com o trabalho do Jamil publicitário e marqueteiro na década de 1970, conforme ele próprio declara em seu romance autobiográfico, publicado em 1994:

Enquanto isso, Jaime Lerner começava a dar tratamento verbal aos seus conceitos urbanísticos. São ideias espaciais, configurações mentais, imagens que devo tratar textualmente e reproduzir num jornal mural que será afixado pela cidade. [...] Aos poucos, vamos recobrando de signos a Curitiba imaginada e concebida na prancheta. Está ficando linda. (SNEGE, 1994, p. 169)

Se na carreira publicitária colaborou para formatar a imagem idealizada de Curitiba, nas crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba*, Snege encontrará meios de unir sua potência ficcional a um olhar arguto sobre a realidade, de modo a retirar o manto oficial que recobre a cidade. No trecho a seguir, extraído da crônica “Minha vidinha de cachorro”, narrada em primeira pessoa por um cachorro de nome Tarugo (e, ainda por cima, após sua morte), chama a atenção o teor jornalístico que se mescla ao inusitado caráter da narrativa (cujo início é permeado de humor). Ao mudar o tom do relato, a crônica cria no leitor um estranhamento:

O que me trouxe aqui, em espírito (vocês já devem ter notado que sou um cão falecido) é uma questão muito mais séria. [...] sabem quantos cães foram mortos nas ruas somente no ano passado em Curitiba? 5.730. Isso mesmo: cinco mil setecentos e trinta cães. [...] Dos 4.271 cães que a Prefeitura capturou no ano passado, só 1.485 voltaram para os braços de seus donos. O restante dançou [...] foi sumariamente eutanasiada.

Morri feito um cão, as pernas amolecendo, a cabeça pesando, um calorão desgraçado explodindo dentro do peito. (Assim termina o protesto de Tarugo, o Breve, que jaz sob toneladas de lixo no Aterro Sanitário desta mui ecológica e humana cidade de Curitiba, amém). (SNEGE, 2005, p. 44-46)

No desfecho, a interrupção abrupta da voz de Tarugo e a inserção de um segundo narrador ampliam o impacto do texto, quase como uma advertência publicitária às avessas, que produz um interessante jogo de vozes narrativas no curto espaço da crônica. O humor do início é substituído pelo sarcasmo, e a abordagem acerca de um tema aparentemente menor conduz a reflexão a outros caminhos, diferentes daqueles prenunciados nas primeiras linhas.

Mais adiante, em tom mais jocoso e igualmente direto, novamente a **Curitiba Oficial** é posta à prova,

[...] inofensiva apenas na aparência [...] que estranha surdez é essa que congela a sensibilidade de nossa adorável velhinha de 300 e tantos anos? Vocês conhecem outra, de igual porte e mesma faixa

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

etária, que se comporte assim? Se ao invés de engenheiro tivéssemos um prefeito geriatra, a ecológica anciã recobriria seu entusiasmo? [...] Até lá, entretanto, temos de conviver com a dissimulada vovó de ouvidos moucos. (Ibid. p. 74)

Certo tom melancólico e saudosista também é depreendido de algumas crônicas presentes na coletânea. Jamil personificará em seus textos essa ambiguidade em relação a Curitiba, “[...] a cidade de nossos exílios, cujo único bonde está parado. Não vai a lugar nenhum” (Ibid. p. 64). A dubiedade, por sinal, faz parte da própria cidade na visão do cronista, que, a pretexto do aniversário da cidade, na crônica batizada com o nome de “Canto de amor e desamor a Curitiba”, escreveu que “Há uma Curitiba de manjedouras acetinadas, recendendo a lavandas e beijos, nas quais se vela o sono dos primogênitos, e uma Curitiba de marquises rotas, escuridão e mijo, sob as quais se aninha o torpor dos meninos que cheiram cola” (Ibid. p. 64).

A contradição permeia o curitibano, presente no limiar entre amar e temer a cidade, vivê-la e se proteger dela. Os tipos curitibanos transformam-se em personagens nas mãos de Jamil, como por exemplo o Freitas, que desfila em diversas crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba* sua idiossincrática figura, cindida entre a aparência de honestidade e a essência (no mínimo) questionável:

Qualquer tartufo saído da imaginação de um Molière ou de um Dostoievski empalidece diante do Freitas real e empírico que vemos a furar os semáforos de Curitiba com seu carrão importado. [...] Jovem ainda, em seu primeiro emprego público, descobriu uma maneira de imprimir apostilas no xerox da repartição [...] revendia material escolar do MEC e, muito veladamente, o gabarito das provas com 70% das questões respondidas. [...] Família estruturada, belos filhos terminando a Federal (Freitas é defensor do ensino público, dever do Estado), situação econômica invejável [...] se confessa decidido a entrar na política. “Precisamos acabar com essa corrupção”, declara, um brilho de indignada revolta no olhar. (Ibid. p. 16-18)

Outro curitibano crasso é o Fernandinho, personagem presente em uma das crônicas, intitulada “O paraíso do Fernandinho”. Jamil refere-se aqui aos condomínios de Santa Felicidade, bairro tradicional da cidade e que talvez melhor represente a separação entre a Curitiba real daquela oficial. De arquitetura e pavimentos diferenciados do restante da cidade, com terrenos imensos e destaque para o turismo e a gastronomia italiana, Santa Felicidade é praticamente uma cidade dentro da cidade – e é no condomínio que tal separação se exacerba:

Os guardas da portaria me confirmam pelo interfone e um deles avisa: é a quinta casa à direita, tem um pavão pintado no vidro. [...] Não precisa chavar o carro, ele sugere; pode inclusive deixar os vidros abertos. Reluto, mas obedeco. Dou uma olhada ao redor e só vejo seres angelicais: garotos andando de bicicleta, senhoras pastoreando cães, um velhinho lendo jornal à sombra de um plátano. (Ibid. p. 33)

A realidade paralela do lugar, com seus integrantes exibindo um “[...] sorriso aberto para ser usado apenas em condomínios fechados” (Ibid. p. 33), será retratada com tintas de exagero, de maneira a extrair do banal um efeito cômico. O desfecho da crônica, em que o entediado narrador dá asas à imaginação para infiltrar a vida da periferia dentro do condomínio é permeado de sarcasmo, terminando pela sugestão da “[...] derrubada de todos os muros, naquilo que seria o primeiro condomínio fechado aberto do mundo” (Ibid. p. 33).

Em outra crônica de *Como tornar-se invisível em Curitiba*, intitulada “A arte de tocar piano de borracha”, em que o próprio Jamil assume a voz narrativa e inicia se disponibilizando a escrever, “[...] no prazo de um ano, um romance ou novela tão bom quanto qualquer Garcia Márquez” (Ibid. p. 73), sob a condição de previamente receber apoio financeiro de alguma entidade local, veremos a crítica ferrenha à falta de incentivo da **Curitiba Oficial** aos artistas e à cultura em geral “A historinha retrata com alguma maldade a nossa velha Curitiba de guerra. Um piano de borracha à sombra dos pinheirais. Se você quiser tocar, pode. Mas não vá exigir que ninguém escute. Ninguém viu, ninguém ouviu e quem ouviu fingiu que não viu” (Ibid. p. 73).

Essa crônica dialoga diretamente com aquela que dá título à coletânea e que, de certa maneira, unifica o tom do livro. Nem todo curitibano é invisível – apenas alguns conseguem tal proeza. Os Freitas e Fernandinhos, “[...] todos com o mesmo sorriso, um sinal de perene bem-aventurança que os distingue do restante dos mortais” (Ibid. p. 33-34), estes sim, visíveis em toda a cidade e legítimos representantes dela, encarregar-se-ão de tornar os outros opacos. Quem seriam esses outros? Na visão de Jamil, além daqueles que vivem fora do condomínio fechado, também os que se atiram “de corpo e alma na consecução de seu destino” (Ibid. p. 9):

Primeira condição: você precisa ter talento genuíno. Estudar bastante também ajuda. [...] Cada conquista, cada livro publicado, cada poema, escultura ou canção, cada tela, espetáculo, disco, filme ou fotografia, cada intervenção bem sucedida no esporte, no direito ou na medicina, cada vez que alguém, lá fora, reconhecer com isenção de ânimo que você está produzindo obra ou feito significativo – o seu grau de invisibilidade aumenta em Curitiba. (Ibid. p. 10)

A cidade de “[...] ouvidos moucos, sonâmbula e espectral, capaz de anestesiar a consciência do mundo” (Ibid. p. 74) – essa cidade ignora sobretudo quem tenta desgarrar-se do padrão, aquele que almeja a distinção. Curitiba tratará de conduzir qualquer um que se destaque de volta “[...] à mediocracia, pois não faltarão pessoas tentando dissuadi-lo de seu próprio talento” (Ibid. p. 10). A cidade-personagem é ambígua (ou assim o autor a vê), e ela pode ser cruel ou fiel, aprisionar ou curar, a depender de quem a vive. Com ironia autobiográfica, Snege lembrará que, em Curitiba, se você é um belo projeto de escritor, alguém tentará convencê-lo de que é melhor, mais lucrativo, ser um redator de propaganda.

Ao ler as vinte e cinco crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba* é possível que a algum leitor ressoe a leveza e a despretensão com que Snege maneja personagens e situações pelo

cotidiano afora, dada a familiaridade do autor ao tratar o texto enxuto e envolvente da boa crônica (cabe citar que, além de produzir crônicas para alguns de seus livros anteriores, Snege publicou quinzenalmente crônicas no “Caderno G” do jornal *Gazeta do Povo* entre 1997 e 2003). No entanto, e decerto com mais frequência, a outros leitores é provável que salte aos olhos o tom feérico e agudo do cronista, nem sempre disfarçado, no qual se percebe o fel de uma crítica implacável que subsiste nas entrelinhas, por vezes incisiva e protagonista da narrativa, como um retro gosto da pretensa leveza inicial.

Referências

ALMEIDA, C. G. **Um cronista da cidade**: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003. 334 f. Dissertação de Mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

ARRIGUCCI JR., D. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A. et al. **Crônica**: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2015.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 4. ed., São Paulo: Global, 1997. v. 6, Parte III – Relações e Perspectivas.

GAZETA DO POVO. **A hipótese ornitorrinco**. Crônica de Jamil Snege. Caderno G, p. 4. Curitiba, 31 mar. 2002.

MARTINS, W. Crônicas curitibanas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, [2001]. In: ALMEIDA, C. G. **Um cronista da cidade**: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003. 334 f. Dissertação de Mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

FAEDA, Ralf Pirilo. Jamil Snege e a crônica “Além do chão”, pp. 133-142, Curitiba, 2023.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

MEYER, M. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: _____. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, pp. 109-178.

MOISÉS, M. **A criação literária**: Prosa II. 15. ed. rev. e atual., São Paulo: Cultrix, 1997.

RIO, J. do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SANTOS, J. L. da C. Do folhetim à crônica: gêneros fronteiriços entre o livro e o jornal. **Estudos em jornalismo e mídia**, ano VI, n. 1, pp. 11-22, 2009.

SNEGE, J. **Como eu se fiz por si mesmo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

_____. **Como tornar-se invisível em Curitiba**: crônicas. Curitiba: Criar Edições. 2005.

“FAMIGERADO” E “O DIA DO DESMORONAMENTO”: ASPECTOS DA TEORIA DO CONTO E VIOLÊNCIA EM ROSA E RULFO

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

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

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar os contos “Famigerado” e “O dia do desmoronamento” de João Guimarães Rosa e Juan Rulfo, respectivamente, contidos nas coletâneas *Primeiras estórias* e *Chão em chamas*. A finalidade é verificar como os autores se apropriam da teoria do conto enquanto gênero de ficção e como os elementos desta teoria aparecem nas narrativas. Além disso, também verificaremos como é retratada a violência nos contos. Para isso, inicialmente abordaremos o surgimento e a consolidação da narrativa curta teorizada inicialmente pelo norte-americano Edgar Allan Poe e posteriormente retomada por outros ficcionistas, como Machado de Assis e Julio Cortázar. Em seguida, serão analisados os contos de Rosa e Rulfo tendo em vista a teoria desenvolvida por Poe e finalmente localizaremos como a violência se insere nas narrativas.

Palavras-chave: teoria do conto; Guimarães Rosa; Juan Rulfo; violência.

Introdução

João Guimarães Rosa, mineiro de Cordisburgo, é um dos mais conhecidos e pesquisados escritores da literatura brasileira. Suas obras são conhecidas não só no Brasil, como foram traduzidas para diversas línguas e seus livros são comercializados em países da Europa e América do Norte ainda nos dias de hoje. No Brasil, sua obra é pesquisada nos cursos de pós-graduação *stricto* e *lato sensu*, além de também ser estudado em cursos de graduação. Além disso, frequentemente algumas de suas obras compõem leituras de vestibulares, assim como compõem aulas de literatura do ensino médio. *Grande sertão: veredas* e *Sagarana* certamente são as obras mais conhecidas da narrativa rosiana, entretanto Rosa escreveu muitos contos que lhe conferiram uma habilidade ímpar nesse gênero de ficção. *Primeiras estórias*, publicado em 1962, seis anos depois de sua obra mais conhecida – *Grande sertão: veredas* –, é uma coletânea composta por vinte e uma estórias, que despertam o interesse de pesquisadores da obra de Guimarães Rosa, assim como de leitores iniciantes e fluentes, pois são estórias que tratam de assuntos muito cotidianos, escritos com todas as características da narrativa rosiana. Em 2022, esse livro de contos completou 60 anos de sua primeira publicação e o interesse por essas estórias têm aumentado desde então. E, após uma releitura dessa coletânea percebemos a possibilidade de analisar um dos contos contidos nesse livro sob uma perspectiva da teoria do conto. Assim como também percebemos a possibilidade de relacionar o conto rosiano a uma das narrativas do mexicano Juan Rulfo. Assim como Rosa, Rulfo também foi um grande nome da literatura latino-americana do século XX e as semelhanças entre os autores não são apenas essas. Rulfo, mexicano de Jalisco, estado situado no oeste do país, escreveu, assim como Rosa, apenas um romance, *Pedro Páramo*, tendo se destacado nas narrativas curtas. Sua infância marcada pela violência pós-revolução mexicana lhe rendeu

material para os contos contidos na coletânea *Chão em chamas*, na qual se insere o conto escolhido para compor esta análise. A obra composta por 17 contos foi publicada em 1956, poucos anos antes da obra rosiana e também desperta grande interesse do público e da crítica por ser uma amostra das experiências deixadas pela Revolução, da mesma forma que são o retrato ficcional da realidade vivida pelos camponeses do sertão do oeste mexicano.

Dessa forma, o que propomos nesse artigo é analisar as características das teorias do conto enquanto gênero de ficção apresentando elementos presentes nos contos “Famigerado” e “O dia do desmoronamento” o segundo conto de *Primeiras estórias* e décimo quinto conto de *Chão em chamas*, respectivamente. Ainda propomos mostrar como a violência se estabelece nas narrativas analisadas. A primeira narrativa conta a estória do personagem Damázio, que após ser chamado de famigerado por um representante do governo, resolve ir atrás do significado dessa palavra. O conto é narrado em primeira pessoa pelo médico que foi procurado por Damázio para resolver esse “enigma”. Embora tradicionalmente essa estória seja muito pesquisada e analisada para observar as questões relacionadas à linguagem, entendemos que é possível analisá-la sob a ótica da composição narrativa, atentando-nos para as características das teorias do conto. Já o segundo conto que analisaremos, “O dia do desmoronamento”, é a estória de dois dias após um terremoto e como o agente do governo, o governador, reage a essa tragédia visitando a comunidade atingida. O narrador também é em primeira pessoa e ele tem o auxílio de Melitón, outro personagem que presenciou o ocorrido, para transmitir ao seu interlocutor a sua visão sobre os fatos. Para atingir o objetivo proposto na introdução, pretendemos iniciar o artigo conceituando e localizando historicamente o surgimento do conto e, posteriormente, o surgimento do conto enquanto gênero de ficção e, usaremos como suporte teórico, autores que darão subsídios para nossa análise, como Edgar Allan Poe, Julio Cortazar, Tchekhov e mais na contemporaneidade, Nádía Batella Gotlib que nos ajudará com alguns conceitos.

Em seguida, para a análise propriamente dita, retornaremos às narrativas curtas que compõem o *corpus* deste trabalho, os contos “Famigerado” e “O dia do desmoronamento”, exemplificando com trechos as características observadas nas teorias sobre o conto enquanto gênero de ficção. Dessa forma, conseguiremos entender como o uso de técnicas adequadas na construção de uma narrativa curta conferem qualidade a essas estórias e conseguem atrair a atenção e interesse do leitor. E, por fim, teceremos algumas considerações finais numa breve sessão de texto objetivando não esgotar a análise, mas considerar se atingimos o objetivo proposto nesta introdução, além de localizar nos contos como a violência é retratada de forma distinta.

O surgimento do conto e da teoria do conto enquanto gênero de ficção

A reflexão acerca do conto enquanto gênero textual ganhou espaço entre os teóricos e ficcionistas somente no século XIX. O levantamento bibliográfico das características e definição do

gênero é uma atividade marcada pela fragmentação e imprecisão e a coleta desse material, embora entre fontes de pouca extensão, nos auxilia a compreender a importância atribuída ao conto enquanto gênero. Esse valor conferido ao conto sofreu alteração ao longo do tempo já que sua origem se encontra nas narrativas orais e populares e no século XIX ganha o *status* de erudito.

Alguns teóricos se debruçaram na missão de definir algumas características para esse gênero e é por meio dessas definições que pautaremos nosso trabalho. Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do conto*, condensou as definições desenvolvidas por alguns teóricos e também autores de ficção e, segundo a autora, a tradição de contar histórias começa em 4.000 a.C. com os contos egípcios. O livro de Gotlib apresenta ao leitor as diversas reflexões sobre o gênero e, embora não aprofunde em nenhuma teoria, ele apresenta ao leitor uma variedade de conceitos que suscitam alguns questionamentos importantes. A autora cita Vladimir Propp que escreve sobre as duas fases de evolução do conto: a primeira fase, a pré-história do conto, em que ele e o relato sagrado se confundiam e a segunda fase é quando o conto tem sua própria história, libertando-se da religião: “O relato sagrado torna-se profano. Os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas quaisquer. Os relatos perdem seu significado religioso. E os contos são contados “como se contam os contos”. (GOTLIB, 2001, p.14)

Embora a história do surgimento do conto remonte há mais de seis mil anos, trabalharemos com as definições desenvolvidas a partir da “teoria da unidade de efeito”, desenvolvida por Edgar Allan Poe, revisitada e reformulada por Julio Cortázar, Machado de Assis, entre outros teóricos e ficcionistas.

Com relação à terminologia, Gotlib escreve que há três acepções da palavra conto, todas ligadas ao estudo que Cortázar fez sobre Poe. As três acepções seriam: relato de um acontecimento, narração oral ou escrita de um acontecimento falso e fábula que se conta às crianças com objetivo de diverti-las. “Todas apresentam um ponto comum: são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas.” (GOTLIB, 1990, p. 8)

O conceito de conto está sempre ligado à ideia de invenção e transmissão de um acontecimento, inicialmente pela tradição oral e em seguida pelo registro escrito. Posteriormente, com a consolidação dos registros escritos, o surgimento do narrador, que assume a função de “contador de histórias”, confirmando assim, o caráter literário da tradição narrativa.

As reflexões acerca do conto enquanto gênero de ficção iniciaram com as publicações de Edgar Allan Poe que, em um conjunto de resenhas publicadas na revista *Graham's Magazine* entre os anos 1842 e 1847, propõe a teoria da unidade de efeito. Nessas resenhas, intituladas “Review of Twice Told-Tales”, Poe analisou uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne, seu contemporâneo - da Nova Inglaterra – e argumentou que a ficção curta seria o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista. Ao propor a teoria da unidade de efeito, o autor ressaltou que uma narrativa deve ser lida de uma única assentada, caso contrário,

ela perde a força da intensidade:

Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. (POE, 2006, p. 4)

Nas três resenhas publicadas por Poe a respeito de Hawthorne, percebemos que sua opinião muda na terceira. Nas duas primeiras, Poe tece elogios aos contos de seu contemporâneo e na terceira, afirma que Hawthorne não é original, mas somente singular. O autor atribui a falta de originalidade dos contos ao fato de não serem *short stories*, mas apenas *tales*. Ao fazer essa crítica, Poe ressalta que falta originalidade aos seus outros contemporâneos também, clamando assim por uma literatura norte-americana que não sejam meras alegorias morais. Ele afirma: “se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção” (POE, 2006, p. 9).

Julio Cortázar, ficcionista e também ensaísta, no ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, contido no livro *Valise de cronópio*, escreve que os contos se popularizaram a partir de 1850 e eram publicados em revistas lidas majoritariamente por mulheres. Entretanto, o surgimento da estética romântica, que Poe faz parte, acontece junto com o despertar da consciência nacional americana. De acordo com Cortázar,

Poe iria assistir ao início dos conflitos abolicionistas e escravistas, aos prelúdios da guerra entre o Norte e o Sul. Criado no interior provinciano da Virgínia, sempre se sentiria incômodo e fora de mão em cidades como Filadélfia, Nova York e Baltimore, fervilhantes de “avanço” e de comércio. Mas, paralelamente a este clima progressista, a literatura se refugiava em pacatos moldes do século XVIII, no respeito ao “engenho” e às elegâncias retóricas, aspirando timidamente os ares violentos do romantismo inglês e francês que chegavam em forma de romances e poemas libertados de todo jugo que não fosse o sacrossanto jugo do Eu. (CORTÁZAR, 2006, p. 105)

E é nesse contexto que Poe desenvolve sua teoria, publicando as resenhas supracitadas em que desenvolvia sua teoria e também tecia críticas aos seus contemporâneos. Em sua primeira resenha, publicada na *Graham's Magazine* em abril de 1842, ele “lança os principais motes da reflexão sobre o conto, suscitando alguns problemas teóricos que devem ser problematizados.” (BELLIN, 2011, p.48). Na primeira resenha, Poe já reconhece a ficção curta como forma de expressão artística e escreve: “possui vantagens peculiares sobre o romance, é uma área muito mais refinada que o ensaio, e chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia” (POE, 2006, p. 1). Na segunda e na terceira resenha publicada na *Graham's Magazine*, entre os anos de 1842 e 1847, Poe continua afirmando que o conto é superior ao romance e acrescenta que este jamais poderia atingir a unidade de efeito de uma narrativa curta. Na resenha publicada em maio de 1842, ele reafirma a superioridade do conto perante o romance, pois o último não dá a possibilidade de ser lido de uma

única assentada e que, no conto, o leitor deve ficar à mercê do escritor, portanto, esse deve dominar a técnica literária para atingir tal objetivo. Sobre isso, Poe escreve:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada. (POE, 2006, p. 3)

O conto enquanto gênero de ficção foi ganhando espaço e outros ficcionistas se interessaram pela tarefa de defini-lo ou conceituá-lo. Julio Cortázar se debruçou nessa tarefa e, além de ter se baseado na teoria de Poe, também foi leitor de seus contos e identifica nessas narrativas que o acontecimento é o grande instrumento de causar interesse no leitor. Ele afirma que no conto vai acontecer algo e esse algo será intenso. Para Cortázar, Poe: “compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro” (CORTÁZAR, 2006, p. 122) e que deve ser retirado do texto tudo aquilo que seja comentário relacionado a esse acontecimento, tudo que é supérfluo deve ser “radicalmente suprimido” (CORTÁZAR, 2006, p. 122) para que não seja pretexto para generalizações de tom didático, ético ou psicológico.

Dessa forma, entendemos que o acontecimento do conto deve ser de tamanha intensidade que o leitor se sinta impelido a terminar a leitura da narrativa. Por ser um gênero de narrativa curta, o conto consegue isolar determinado evento da vida humana e transformá-lo numa história atraente, além de explorar de forma minuciosa as características e os estados emocionais dos personagens. Ao revisitar a teoria de Poe, Cortázar reaviva a discussão em torno da definição do conto. É importante salientarmos a importância da teoria desenvolvida por Poe e também entendermos o surgimento desse gênero. Em *Alguns aspectos do conto*, Cortázar escreve o que segue:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se, não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada. (CORTÁZAR, 2006, p. 150)

Outra questão importante – a da brevidade – está sempre presente enquanto tratamos do conto e todos os que teorizaram esse gênero concordam que ele é uma narrativa curta, entretanto, há uma questão ainda mais relevante quando pensamos nas características da narrativa curta:

provocar impacto no leitor. Para explicar essa questão, buscaremos auxílio novamente em Cortázar, que atualizou a teoria de Poe, sem fugir da essência proposta pelo poeta norte-americano. O argentino escreve que os contos que os leitores não conseguem esquecer geralmente têm características semelhantes: “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento e, por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da brevidade do seu texto.” (CORTÁZAR, 2006, p. 155). Portanto, entendemos que embora a questão da brevidade da narrativa seja importante, a característica mais relevante seria a capacidade do conto de causar um impacto no leitor, a “exaltação da alma” nas palavras de Poe. Recorrendo mais uma vez a Cortázar, temos uma comparação entre o romance e o conto:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. É verdade. Na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 2006, p. 152)

Ao apresentar a teoria do efeito desenvolvida por Poe e revisitada por Cortázar, entre outros teóricos, fica claro reconhecermos essas características no conto objeto deste trabalho, que apresentamos na seção seguinte.

Os aspectos da teoria do conto em “Famigerado” e “O dia do desmoronamento”

“Famigerado” é o segundo conto do livro *Primeiras estórias*, publicado originalmente em 1962, contendo vinte e um contos também chamados de narrativas curtas, que possuem extensão entre três e sete páginas. Desses vinte e um contos, chamados por Rosa de estórias, quinze foram publicados anteriormente em periódicos e, neles as diferentes faces do gênero são abordadas: a psicológica, a fantástica, a satírica, a anedótica, a autobiográfica e admitem diversos tons: o cômico, o trágico, o lírico, o sarcástico, o popular e o erudito. Esses vinte e um contos que compõem o livro, segundo Rosenfield (2006, p. 152) são dispostos em uma ordem pensada pelo autor:

Embora “diversas” temática e estilisticamente, as vinte e uma narrativas de “Primeiras Estórias” não são uma sequência aleatória, mas um ciclo de “exercícios” no duplo sentido da palavra: exercícios espirituais ou meditações e exercícios de virtuosismo que lembram certas composições musicais, cuja finalidade é a de treinar a habilidade das mãos. (ROSENFELD, 2006, p. 152)

A partir dessa passagem de Rosenfield, podemos afirmar que o livro de Rosa é muito mais que uma antologia de contos, mas uma seleção ordenada e pensada deles. E “Famigerado”, um dos objetos de análise deste trabalho, segundo dessa seleção, é narrado em 1ª pessoa pelo médico da cidade, procurado por Damázio – o perigosíssimo cangaceiro - para tirar uma dúvida: o significado

da palavra “famigerado”. A tensão nesse conto é gerada justamente pelo desconhecimento da palavra que foi proferida por um representante do governo. Ao não saber o que significava, Damázio procura alguém que poderia resolver seu problema e dizer o sentido da palavra. “Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo.” (ROSA, 2019, p. 20) Embora Damázio fosse perigosíssimo como consta no trecho anterior, é uma narrativa que rompe com a ideia de que o jagunço é o dono da vida e da morte e ele “passa o domínio” do discurso a outro personagem, deixando o elemento anedótico visível. “Famigerado” é um conto tradicionalmente analisado pelo viés de análise da linguagem, especialmente a linguagem como forma de ascensão social e como domínio do discurso, entretanto, escolhemos fazer uma análise em que reconhecemos as características da teoria do conto desenvolvida por Poe.

Foi de incerta feita — o evento. [...]. Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. (ROSA, 2019, p. 19)

O trecho anterior é o início da narrativa e é por meio desse excerto que o leitor já percebe que é um conto que trará elementos de tensão, que se estabelece por meio de formas distintas de poder e autoridade: a cultura de um dos personagens – o médico – em contraposição à violência, característica de Damázio, o personagem que gera medo nos habitantes da comunidade. As características opostas dos protagonistas são ressaltadas justamente pelas diferenças, as dicotomias ficam mais evidentes: culto *versus* inculto, pacífico *versus* violento e saber acadêmico *versus* saber popular.

Já em “O dia do desmoronamento”, o décimo quinto conto da coletânea *Chão em chamas*, o narrador inicia a narração em um diálogo com Melitón, outro personagem que também auxilia a relembrar o fato do dia do terremoto, contando a seu interlocutor como ocorreu a chegada do governador, poucos dias após a catástrofe:

- Isso aconteceu em setembro. Não em setembro desse ano, mas no do ano passado. Ou foi do antepassado, Melitón?
- Não, foi no passado.
- Sim, sim, e então eu lembrava direito. Foi em setembro do ano passado, lá pelo dia vinte e um. Escute aqui, Melitón, não foi nesse mesmo vinte e um de setembro o dia do terremoto?
- Foi um pouco antes. Acho que lá pelo dia dezoito. (RULFO, 2015, p. 129)

No trecho inicial do conto rulfiano a tensão se estabelece pela falta de certeza dos narradores com relação ao fato relatado. A imprecisão da data e da localização – que aparece algumas linhas depois – deixa para o leitor a possibilidade de acontecimentos insólitos e incertos. O leitor também não tem certeza de quem é o interlocutor dos narradores e, quando a narrativa lida

com a memória de um fato ocorrido no passado, essa imprecisão é destaque na no conto. A grande tensão do conto está na expectativa sobre a reação do agente do governado – o governador do estado – e de como ele vai resolver a situação dos moradores.

A partir dessa breve exposição dos inícios das narrativas, partiremos para a exemplificação das características da teoria do conto, desenvolvida por Poe, com trechos dos contos rosiano e rulfiano. Poe escreve que um bom conto deve ser breve, não excedendo o tempo de leitura de “uma única assentada” e os contos que aqui analisamos, não excedem sete páginas – quatro em “Famigerado”. Outro critério citado pelo norte-americano é a capacidade do escritor em escrever uma narrativa que consiga captar a atenção do leitor, do início ao fim, aumentando gradativamente a tensão. O início dessa tensão em “Famigerado” acontece no final do terceiro parágrafo, com o seguinte trecho: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar.” (ROSA, 2019, p. 19). A tensão tem início, pois o personagem do médico – e o leitor também – não sabe ainda o motivo da visita do perigoso Damázio. A expectativa criada nos dois primeiros parágrafos é aumentada com a tensão que o trecho do terceiro parágrafo cria. Em “O dia do desmoronamento”, o início dessa tensão está no seguinte trecho: “- Bem como eu ia dizendo, em setembro do ano passado, apareceu aqui o governador para ver como a tremedeira tinha nos tratado. Trazia geólogo e gente conhecedora, não pensem que vinha sozinho.” (RULFO, 2015, p. 129)

Nos dois contos o leitor tem contato com o início dos momentos de tensão, que serão aumentados, de forma gradativa, nos parágrafos seguintes das duas narrativas. Em “Famigerado”, no quarto parágrafo temos: “Disse de não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela – decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar.” (ROSA, 2019, p. 19). No trecho anterior, há um aumento de tensão, pois Damázio não desce do cavalo e se mantém de chapéu e seu interlocutor, que é o narrador, ainda não consegue perceber as intenções do perigoso homem. O leitor é convidado a adentrar ainda mais na estória com o aumento da tensão, já que a principal motivação de continuar a leitura é descobrir o motivo da visita de Damázio ao médico da cidade. Na narrativa de Rulfo, esse gradativo aumento da tensão acontece quando o governador tem intenção de iniciar seu discurso: “E na hora dos discursos um de seus acompanhantes levantou-se, aquele que tinha a cara erguida, um pouco bandeada para a esquerda. E falou. E não há dúvidas de que tinha tudo preparado.” (RULFO, 2015, p. 131)

No sexto parágrafo do conto de Rosa, há mais um aumento gradativo de tensão quando o narrador descreve a expressão facial do cangaceiro: “Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisto.” (ROSA, 2019, p. 20). Com a descrição de uma expressão séria, carregada, o leitor imagina que o motivo da visita não é um bom motivo e isso faz com que a tensão aumente, entretanto, no final do trecho, temos a informação de que Damázio desce do cavalo. A atitude de

descer do cavalo poderia fazer com que a tensão se diluísse, mas não é isso que ocorre, pois o ato de descer do cavalo pode dar a entender que haverá alguma agressão ou violência e isso faz com que a tensão aumente ainda mais.

Em “O dia do desmoronamento” esse aumento da tensão se estabelece exatamente no discurso do homem do governo. A população esperava ansiosa para saber qual seria a reação e as atitudes do governador diante da destruição causada pelo terremoto de dois dias antes. Segue trecho do início do discurso:

— Meu traço é o mesmo, concidadãos. Fui parco em promessas quando candidato, optando por prometer o que unicamente poderia cumprir e que, ao cristalizar, se traduzir em benefício coletivo e não em subjuntivo, nem participio de uma família genérica de cidadãos. Hoje, estamos aqui presentes, nesse caso paradoxal da natureza, não previsto no meu programa de governo... (RULFO, p. 133)

Nas duas narrativas, a sequência segue breves parágrafos de alternância de momentos gradativos de tensão até culminar no auge da tensão. Em “Famigerado”, o narrador, ao apresentar para o leitor seu interlocutor, em dois curtos parágrafos, explicando ser um jagunço muito temido, prepara a narrativa para o auge de tensão, que vem logo a seguir, no nono parágrafo, quando aparentemente Damázio explica o motivo de sua visita: “- Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia...” (ROSA, 2019, p. 20). Ao falar sobre o funcionário do governo, mas ainda não explicar o motivo de sua visita, o jagunço aumenta a expectativa do leitor e a tensão chega ao auge sem, entretanto, decepcionar o leitor. Acontece exatamente o oposto: o leitor fica ainda mais interessado no desenrolar desse episódio. Em Rulfo, o auge da tensão ocorre após uma briga entre algumas pessoas que ouviam o discurso do governador. Esperava-se que o governador tomasse uma atitude mais drástica e o que ocorre é um outro desenrolar dos fatos: “Vocês precisavam ver o governador ali de pé, muito sério, com a cara franzida, olhando para onde acontecia o tumulto como se quisesse acalmar tudo só com o olhar.” (RULFO, 2015, p. 135)

Após o auge da tensão, espera-se que aconteça, nos dois contos, a quebra e consequentemente o desfecho, mas há antes, uma pré-quebra de tensão no conto rosiano, no décimo primeiro parágrafo quando o personagem Damázio interrompe a fala e de fato, ainda não explica seu encontro com o médico: “Com o arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente.” (ROSA, 2019, p. 21). Após o curtíssimo parágrafo de pré-quebra de tensão, finalmente acontece a quebra seguida de comicidade, com o décimo segundo parágrafo: “- Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*” (ROSA, 2019, p. 21). Com o parágrafo de quebra de tensão seguido da comicidade, o leitor é surpreendido positivamente por uma situação diferente da que se delineava desde o início da narrativa, pois o perigoso homem não viera para

violência, mas para sanar a dúvida com relação a uma palavra desconhecida. Os últimos parágrafos da narrativa se desenrolam na resolução do conflito: o narrador – o médico- tenta explicar a Damázio o significado da palavra, sem, no entanto, resolver por completo a dúvida, mas satisfazendo seu interlocutor.

No conto de Rulfo, essa quebra de tensão ocorre com a falta de uma atitude do governador, diferente do que o público, a população que ouvia esperava, o agente do estado não toma nenhuma atitude e não resolve a situação dos moradores, que esperavam ajuda de custo para cobrir os estragos do terremoto ou até mesmo um a atitude de compadecimento por parte dele. No trecho que segue, o leitor percebe essa quebra de tensão: “

E o governador nem se mexia, continuava de pé. Escute, Melitón, como é mesmo aquela palavra que se diz...

— Impavido.

— Isso mesmo, impávido. Bem, com o sururu lá de fora, a coisa aqui dentro pareceu ficar mais calma. [...]

Bem, depois todos se sentaram, ajeitaram a mesa outra vez e continuaram bebendo ponche e cantando aquela canção das “horas de luto”. (RULFO, 2015, p. 136)

Dessa forma, a narrativa se encerra diferente do que se esperava: a população não teve suas respostas, o acolhimento e a ajuda financeira que esperava e a narrativa tece essa crítica aos governantes que se valem de uma linguagem rebuscada com a finalidade de enganar sua população e seu eleitorado. As formas da violência em “O dia do desmoronamento” se estabelecem no desrespeito dos agentes do governo com a população e na não resolução dos problemas da comunidade.

Considerações finais

Ao analisar “Famigerado” e “O dia do desmoronamento”, duas narrativas curtas, é possível, portanto, perceber as características do conto enquanto gênero de ficção, teoria propostas por Poe ainda no século XIX e revisitada posteriormente nos séculos XX e XXI por outros teóricos e ficcionistas, conforme explicitado na seção teórica deste trabalho. Guimarães Rosa, na coletânea *Primeiras histórias* apresentava o leitor com outras vinte narrativas curtas que também poderiam ser objeto de análise para exemplificar a teoria do conto, entretanto escolhemos “Famigerado” por ser uma das narrativas mais curtas e que condensa as características que pretendíamos examinar. Assim como também foi possível entender as características do gênero na narrativa rulfiana e observar como isso ocorre de forma quase semelhante quanto no conto de Rosa. Da mesma forma, cumprimos o objetivo de perceber como a violência é retratada nas narrativas. Embora a análise não se esgote com os trechos demonstrados, acreditamos que foi possível iniciar uma discussão e abrir outras possibilidades de análise para a segunda narrativa do livro citado.

Referências

BELLIN, G. P. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário de Literatura**, v. 16, n. 2, pp. 41-53, 2011.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 104).

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2001.

POE, E. A. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. **Bestiário**, v. 1, n. 6, pp. 1-13, jul. 2006.

POE, E. A. **The Complete Poetical Works of Edgar Allan Poe**. Trad. Fabio Fernandes Domingues. 2010. Recurso digital.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019.

ROSENFELD, K. H. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

RULFO, J. **Chão em chamas**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

FICÇÃO E REALIDADE: O TERRITÓRIO SEM LIMITES DA METALINGUAGEM

Autora: Prof^ª. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: Este trabalho analisa o filme *A rosa púrpura do Cairo* (EUA, 1985), de Woody Allen, destacando a função metalinguística e a reconfiguração de elementos fundamentais do cinema: representação, personagem e espectador. Além disso, discute-se o conflito entre realidade e ficção, já que essa é a principal consequência do uso da metalinguagem. Inclusive, considera-se que esse embate reflete a crise identitária contemporânea, impulsionada pela multiplicidade resultante do avanço tecnológico e das novas mídias. Este estudo, vinculado à linha de pesquisa de Literatura e Intermidialidade e ao projeto intitulado “Do livro impresso às hipermídias”, utiliza como referencial teórico os postulados de Roman Jakobson, Linda Hutcheon e Patricia Waugh, entre outros. Como resultado, verifica-se que a dualidade instaurada pelo metafilme realça, simultaneamente: o estilo irônico do diretor; a complexidade da narrativa; e o *status* ficcional, afinal a representação é o elo entre a arte cinematográfica e o mundo real.

Palavras-chave: metalinguagem; realidade; ficção; *A rosa púrpura do Cairo*.

Introdução

Roman Jakobson refere-se a dois níveis de linguagem: “[...] a linguagem-objeto, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 1977, p. 127, grifo no original). Jakobson detém-se sobre esse assunto, quando focaliza o código como centro da função metalinguística da linguagem, que é identificada “sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código” (JAKOBSON, 1977, p. 127).

Além disso, o autor considera a metalinguagem como elemento indispensável para o processo de aprendizagem das línguas. Manipular a linguagem revela, portanto, um amadurecimento com relação ao uso da língua como instrumento. A linguagem é colocada a serviço da arte. Assim, o recurso metalinguístico, extremamente comum na arte, tem como principal função o desvendamento do processo criativo, postura que revela a intenção de repensar a arte, oferecendo possibilidades de ruptura. Diante disso, pode-se considerar que a metalinguagem opera uma espécie de desconstrução de modelos. Os discursos que apresentam essa estrutura desconstróem para reconstruir, consolidando o novo sobre o antigo, que é revitalizado, depois de ser visto sob uma nova ótica.

Fora a oposição entre novo e antigo, outros rompimentos são ocasionados, com o uso da metalinguagem, e talvez o mais complexo seja aquele que compreende a relação entre ficção e realidade. Tudo o que era ligado ao contexto extra-artístico, como o autor e a própria criação, é transferido para o universo ficcional, desconsiderando-se, portanto, determinadas **convenções**.

O objetivo deste artigo é analisar como a metalinguagem interfere nas concepções de autoria e recepção, com base nos estudos de Patricia Waugh e Linda Hutcheon, principalmente, para, em uma segunda etapa, aprofundar as discussões suscitadas na apresentação, marcadamente teórica, a partir de um filme metalinguístico por excelência: *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, obra que aproxima e confunde os conceitos de realidade e ficção, por meio de uma

surpreendente história de amor e liberdade. Parece mesmo **coisa de cinema**, mas a questão nos obriga a ir além desse clichê, a fim de tentar compreender os conflitos e limites da realidade e da ficção, a partir dos exemplos da produção fílmica em análise.

Metalinguagem e autoria

Além da relativização da realidade, outro conceito **tradicional** que é abalado pela arte metalinguística é o do autor. No momento em que o autor, seja ele escritor ou diretor, cria um universo artístico paralelo, regido por outro autor, uma espécie de duplo de si mesmo, sua identidade praticamente desaparece. Logo, a existência do autor **criado** aumenta ainda mais a distância entre obra e escritor ou diretor. Tal subterfúgio cria, em alguns leitores e espectadores, considerados por Umberto Eco **ingênuos**, a sensação de que o autor-personagem existe de fato. Sendo assim, por associação, essas pessoas encaram também a ficção como realidade. Percebe-se, então, que, para participar do jogo da metalinguagem, é necessária uma competência distinta, no ato da recepção, que atenda às expectativas do livro ou do filme, completando suas **lacunas** de forma adequada.

Criando um autor, é como se escritor e diretor, que são referências externas, passassem a fazer parte do texto criado, já que eles terão um representante, com a mesma função criadora. Esse processo, tensionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do escritor ou do diretor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é um personagem quem assume essa função. Esse fato transforma-se em um paradoxo para o leitor/espectador, cuja ideia de autor é, como menciona Lauro Junkes, a de “[...] alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra” (JUNKES, 1997, p. 48). É por esse motivo que boa parte do público, que não segue ou não entende as regras do jogo imposto pela metalinguagem, encara o autor criado como sujeito real.

Dando continuidade a essa problemática instituída pela metalinguagem, Junkes ainda afirma que, embora a comunicação entre público e autor empírico não seja feita de modo direto, este “[...] não é um ausente/inexistente, pois em última análise é ele que usa um discurso e cita outros, embora estritamente não tenha voz, pelo que, mesmo no silêncio, ele não está ausente” (JUNKES, 1997, p. 48-49, grifo no original). Talvez o processo de criação seja mais bem compreendido, a partir do resgate do que Wayne Booth chama de “autor implícito”. Essa instância é qualificada como “‘o alter ego’ do autor”, uma “[...] imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas” (BOOTH, 1980, p. 169, grifo no original).

Estudando o conceito de Booth, Junkes cita Chatman, que assim se refere ao autor implícito: “O autor implícito é a agência dentro da própria ficção narrativa que guia qualquer leitura da mesma. Toda ficção contém tal agência. Ele é o princípio (*source*) — em cada leitura —

da invenção da obra. Ele é igualmente o *locus* da intenção (*intent*) da obra” (JUNKES, 1997, p. 190, grifo no original). Lauro Junkes, completando a afirmação de Chatman, considera o autor implícito um “*segundo Self*, uma imagem sua que o autor cria na obra” (JUNKES, 1997, p. 192, grifo no original).

Apesar de vários críticos recuperarem o conceito de Booth, alguns atribuem a ele nomes que julgam mais apropriados. Essa lista abrange, por exemplo, **autor implicado**, **autor inferido**, **autor do leitor** e **autor textual**. Porém, há autores que trabalham com conceitos parecidos ao de Booth, embora não totalmente correspondentes a ele, como Umberto Eco. É comum a associação entre os conceitos de **autor implícito**, de Booth, e **autor modelo**, de Eco, mas essa relação é parcialmente equivocada, já que, diferentemente do autor implícito, o autor modelo tem voz, podendo-se dirigir diretamente ao público e fazer uso da palavra como qualquer outro personagem. Os únicos pontos que assemelham os dois conceitos são o fato de o autor modelo corresponder ao leitor modelo (categoria em que também o espectador pode ser incluído), assim como o autor implícito também corresponde a um leitor (e espectador) implícito, e o fato de o autor implícito e o autor modelo estarem situados entre o autor empírico e a história criada.

Junkes, no final de *Autoridade e escritura*, volta a falar do autor implícito como uma forma de resolver o velho problema de confusão entre ficção e realidade: “[...] experimenta-se um dilema: por um lado, sente-se necessidade da presença do autor [...] e, por outro, na medida em que o autor faz parte do mundo real, sua presença na obra destrói a essência da ficção” (JUNKES, 1997, p. 225). No entanto, essa solução não funciona para a metalinguagem, já que, dentro de um livro ou de um filme com essa característica, há alguém que desempenha essa função de autor. Esse processo de ida e volta comprova, mais uma vez, o paradoxo do recurso metalinguístico.

A partir de Bakhtin, que entende que o “autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste” (BAKHTIN, 1997, p. 205), pode-se concluir que o autor criado funciona para que essa posição ou postura seja mantida. Em outras palavras, o autor continua tendo as atribuições de sempre. Aliás, é para garanti-las que ele cria uma espécie de homônimo e o insere na história. Essa característica da metalinguagem implica o processo autoconsciente da produção artística e o rompimento da ilusão criada *a priori*. Esse é o diferencial da metalinguagem.

Tanto os livros como os filmes criam um mundo ficcional, ou o que Linda Hutcheon prefere chamar de **heterocosmo**, mas apenas aqueles que são metalinguísticos jogam com a construção e a desconstrução do mundo. Segundo Patricia Waugh, a metalinguagem também serve de metáfora para o mundo real: “A desconstrução metaficcional [...] também tem oferecido modelos extremamente precisos para a compreensão da experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes” (WAUGH,

1993, p. 9)⁸. Mais adiante, a autora complementa: “Ao nos mostrar como [...] a ficção cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a compreender como a realidade que vivemos no dia a dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’” (WAUGH, 1993, p. 18, grifo no original)⁹.

Metalinguagem e recepção

Pensando especificamente no papel do receptor, a metalinguagem é um exemplo de recurso que desestabiliza o leitor e o espectador diante do livro e do filme, respectivamente, já que, rompendo-se com o modelo tradicional de narrativa, o público, por vezes, sente-se incapaz de lidar com aquele novo tipo de **organização**. Em outras palavras, a metalinguagem insere o receptor em um mundo não totalmente conhecido e dominado por ele e é resultado da imposição de um novo modelo narrativo, que une criação e crítica, as quais, normalmente, fazem parte do contexto extraliterário ou extrafílmico, já que o crítico e o autor são empíricos. Tornando o escritor ou o diretor um personagem e fazendo com que o livro ou o filme criado apareça no reduto da ficção, impõem-se novas regras para o ato da recepção e, conseqüentemente, para a interpretação. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, já que a história vai se completando, à medida que o livro ou o filme vai chegando ao fim, transformando o leitor/espectador em coautor ou coprodutor, ao mesmo tempo em que desconstrói a expectativa primeira do sujeito em relação à obra, já que esta, por apresentar novas regras, exige outra postura interpretativa.

Segundo Linda Hutcheon, “Na metaficção, o leitor ou o próprio ato de ler tornam-se, muitas vezes, partes tematizadas da situação narrada, *reconhecidas* como tendo uma função de coprodução” (HUTCHEON, 1985, p. 37, grifo no original)¹⁰. Em outro excerto, ao detalhar o processo metalinguístico, a teórica canadense afirma:

As metaficções, pelo contrário, desnudam as convenções, perturbam os códigos que agora *têm* de ser reconhecidos. O leitor deve assumir a responsabilidade pelo ato de decodificar, pelo ato da leitura. Perturbado, desafiado, forçado a sair da sua complacência, ele deve conscientemente estabelecer novos códigos para estabelecer um acordo com novos fenômenos literários. (HUTCHEON, 1985, p. 39, grifo no original)¹¹

⁸ No original: “Metafictional deconstruction [...] has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems.” Todas as traduções apresentadas no corpo do trabalho são de responsabilidade da autora deste artigo.

⁹ No original: “In showing us how [...] fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”

¹⁰ No original: “In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, *acknowledged* as having a co-producing function.”

¹¹ No original: “Metafictions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena.”

Redefinido, então, a função do receptor, a metalinguagem vai ao encontro da concepção de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e outros estudiosos e adeptos da teoria responsiva, que vêem o leitor/espectador como peça-chave na atividade interpretativa. Apesar das variantes entre os pensamentos desses teóricos, todos concordam em um ponto: o receptor é o construtor do sentido da obra, o que é consequência não mais de uma passividade, mas de sua participação ativa na produção de um sentido para a obra. Em outras palavras, além de consumidor, o público é também produtor.

Iser, ao retomar o conceito de “concretização”, usado, anteriormente, por Ingarden e Vodicica, refere-se à necessidade de o receptor dar vida ao texto, preenchendo as **lacunas**. Essa complementação, por sua vez, exige que o público aja sobre o produto artístico, resgatando seus conhecimentos prévios, que compõem sua **bagagem cultural**, a fim de relacioná-los ao conteúdo do que está sendo analisado. Por esse motivo, a estrutura da obra de arte em geral é aberta e **de apelo**.

Não basta que um livro seja editado ou que um filme seja lançado para que existam. Eles devem ser consumidos, de fato, afinal, a natureza dessas obras é social, o que as faz estabelecer uma forte interação com o público, uma relação de mão dupla. Por isso, de acordo com Regina Zilberman, desconsiderar a **experiência** que o receptor deposita em determinada obra, na tentativa de compreendê-la, resulta na negação da arte como “fato social”, já que, quando a obra “age sobre o leitor”, seja ela literária ou fílmica, “convida-o a participar de um horizonte que, pela simples razão de provir de um outro, difere do seu. É solidária e diferente ao mesmo tempo, sintetizando nesse aspecto o significado das relações sociais” (ZILBERMAN, 1989, p. 110)

Transformando a linha divisória entre realidade e ficção em uma marca mais tênue e quase invisível, a metalinguagem tenta distanciar o público da obra, dando indícios de que aquilo que ele está lendo ou vendo foi **produzido, criado**. Dessa forma, na recepção de um produto metalinguístico, surge a noção de realidade, para afastá-lo do universo de ilusão e de fantasia. Essa característica dá mais atribuições ao receptor, que, além de contribuir com o livro ou com o filme, conferindo-lhe um sentido, deve transitar com razoável desenvoltura entre dois mundos tão distintos. Nas palavras de Patricia Waugh: “A metaficção funciona por meio da problematização e não da destruição do conceito de ‘realidade’. Ela, então, depende da construção regular e da subversão de regras e sistemas” (WAUGH, 1993, p. 40, grifo no original)¹².

Metalinguagem em *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen

Em *A rosa púrpura do Cairo*, a noção de autoria é relativizada logo no início do filme, com a imagem do título do filme, que o espectador julga ser uma criação de Woody Allen, em um

¹² No original: “Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of ‘reality’. It depends on the regular construction and subversion of rules and systems.”

cartaz, em um cinema de New Jersey, cenário da história. A coincidência de títulos passa, então, a servir de obstáculo para a apreensão da estrutura do filme de Allen, que abrange, dentro de si, outro filme, permitindo a relação entre enredos e personagens. Dependendo da capacidade interpretativa do espectador, esse obstáculo pode ser transposto com maior ou menor dificuldade. A armadilha da duplicidade criada pelo diretor levará boa parte do público a não duvidar da existência do filme dentro do filme, como se aquele fosse anterior ao de Woody Allen, que, ao fazer o seu, teve a **boa ideia** de resgatar um já feito.

Optando por fazer um filme nada convencional, a postura crítica do diretor é evidente, já que, para aqueles espectadores que elucidam as regras do jogo desde o começo, fica clara a possibilidade da criação de dois filmes, para compor um único produto. Sendo assim, a conflituosa relação entre construção e desconstrução do mundo corresponde à história de Cecília e à da expedição de um casal da elite ao Egito. A primeira é a realidade e a segunda, uma representação dentro da realidade da protagonista da primeira história, a principal. Com a inter-relação das duas, a realidade de Cecília e a do filme a que ela assiste são desconstruídas, mostrando a fragilidade de ambas, sobretudo a partir do contato com sua antítese aparente (a ficção, em se tratando da realidade, e vice-versa).

Para fugir da realidade de um casamento fracassado, Cecília, personagem de Mia Farrow, vai ao cinema constantemente. Os filmes servem de antídoto à sua vida infeliz e sem graça. Do mesmo modo, no filme em cartaz, a elite assume ter optado por uma expedição ao Cairo, para sair do tédio de sua rotina. E é justamente o explorador Tom Baxter, personagem de Jeff Daniels, o responsável por uma espécie de interlúdio, na vida do casal de magnatas e na vida de Cecília. As ideias de perfeição e ficção, constantemente associadas, fazem a protagonista se sentir em outro mundo, permitindo-lhe esquecer, ao menos momentaneamente, a escassez de dinheiro e a brutalidade do marido, personagem de Danny Aiello.

Interessante, no entanto, é perceber que, apesar de usar o cinema como válvula de escape para os desejos que não correspondiam a sua vida real, Cecília demonstra absoluta consciência da diferença entre realidade e ficção. Nem mesmo quando o personagem Tom sai da tela ela deixa de fazer distinção entre uma coisa e outra. Entre a realidade e a ficção, mesmo sabendo que sua história com Tom era efêmera e parcialmente real, pela condição ficcional dele, ela faz uso da situação para sentir como era ter a seu lado um homem gentil, apaixonado e disposto a tudo para ficar com ela. Diante disso, a pseudorealidade de Tom deve-se, e muito, a Cecília: “Se o espetáculo cinematográfico dá uma forte impressão de realidade, é porque ele corresponde a ‘um vazio no qual o sonho emerge facilmente’” (METZ, 1972, p. 23, grifo no original).

As coisas se complicam, ao final, quando Gil Sheperd, o ator que fez Tom Baxter no cinema, disputa o amor de Cecília com seu próprio personagem. Para o espectador, fica claro que a única preocupação de Gil é fazer Tom voltar para o filme. Importa para ele sua carreira, em franca

ascensão, nem que para isso ele tenha de usar Cecília. No final, Cecília tem de decidir entre Tom e Gil. Ela julga que o conflito ainda é o mesmo, aquele de sempre, entre ficção e realidade, e toma sua decisão: despede-se de Tom e vai para a casa arrumar as malas, para ir embora com Gil. Mesmo optando pela realidade, ela optou pela perfeição, pelo homem rico e apaixonado. Parecia ter se esquecido de que a perfeição era coisa de cinema.

O resumo da história é que, mesmo achando que tinha feito a escolha certa (e, com Tom, nada seria possível por completo, afinal, havia as tais limitações, sobre as quais o elenco do filme já tinha alertado Cecília), ela escolhe deixar o marido e partir com o ator. Fascinada com a possibilidade de dar uma guinada em sua vida, ela não atenta para o fato de que, mais uma vez, tentava fugir da realidade, o que o marido constata de imediato, dizendo: “Não é como cinema, não. É de verdade. É vida de verdade” (A ROSA, 1985). Infelizmente, Cecília se dá conta disso tarde demais. Fica sem o ator e sem o personagem. Ao chegar ao cinema, descobre que o filme tinha saído de cartaz e que Gil Sheperd tinha voltado para Hollywood. Não lhe restava outra coisa, então, senão voltar para sua rotina, buscando a compensação momentânea da fantasia dos filmes.

No filme de Woody Allen, o que poderia parecer produto da imaginação de Cecília ganha status de realidade, porque outros personagens presenciam a saída inusitada de Tom do filme, bem como contracenam com ele, no mundo da realidade. Os elementos que podem ser arrolados, na tentativa de explicar a personificação de Tom Baxter, são a insistência de Cecília em usar o filme como instrumento de fuga de sua realidade e a dedicação do ator Gil Sheperd, ao fazer o papel. O primeiro item é acentuado pela quantidade de vezes que Cecília assiste ao filme, ideia passada pela repetição da apresentação dos créditos e de algumas cenas que mostram a chegada do explorador do Egito em Nova York, no apartamento do casal protagonista. Já o fato de o ator ter imprimido grande realidade ao personagem fica claro em algumas passagens do filme, com destaque para dois diálogos, o primeiro entre o ator e seu personagem e o segundo entre o ator e seu agente, logo que é informado do incidente:

— Eu tirei você das linhas e lhe dei vida.

— Então, eu estou vivo! (A ROSA, 1985)

— Eu trabalhei tanto para que parecesse real!

— É, é. Talvez você tenha se excedido. (A ROSA, 1985)

Na atuação, o poder de convencimento do ator foi tanto que o personagem, de verossímil, fez-se real. Mesmo sua realidade sendo bastante particular, pois ele não é como Cecília ou como o ator, sua condição garante-lhe um diferencial perante os demais personagens do filme em que atua. Apenas Tom consegue sair da tela e, quando o faz, de preto e branco ele torna-se colorido (Fig. 1).



Figura 1: Cena em que o personagem Tom Baxter sai da tela.

Disponível em: <https://javiuesse.wordpress.com/2012/10/15/a-rosa-purpura-do-cairo-1985/>. Acesso em: 11 out. 2023.

A saída do personagem da tela rompe por completo com qualquer convenção ligada ao mundo real. A lógica é desafiada, porque não há como o incidente passar por uma alucinação coletiva. O insólito torna-se real; é um fato. A notícia ganha o mundo e o público fica dividido: há aqueles que requerem o direito de assistir ao filme anunciado; e há pessoas que apenas querem fazer parte daquele acontecimento inédito, com o intuito de trazer Tom de volta ao filme, ou simplesmente assistindo a tudo. E é justamente por isso que Woody Allen, de modo criativo e perspicaz, provoca uma discussão sobre os limites entre realidade e ficção e o impacto de uma sobre a outra.

Até mesmo a reprodução do filme é colocada em debate, pois, ao sair da história, Tom sente-se aliviado, como se tivesse sido libertado de um trabalho escravo, extremamente exaustivo: “[...] eu estou livre. Depois de duas mil monótonas apresentações eu estou livre” (A ROSA, 1985). Como se vê, a ideia de projeção ou reprodução do filme não passa pelo esquema comum de ter um filme pronto, em rolos, o que dá a garantia de cada sessão ser exatamente a mesma. Ao contrário, é como se Tom atuasse, como se estivesse em um palco, sessão após sessão. Mesmo não gozando da mesma condição de Tom, os outros personagens também se animam com a ideia de liberdade. Todos poderiam, finalmente, esquecer o *script*. O caos começa com a tentativa de resolver o problema, para que o filme siga normalmente. O protagonista chama um padre (personagem do rolo cinco, que agora estava no rolo dois). A ordem da história se altera por completo e as ações de Tom, no mundo real, interferem no enredo do filme. Por exemplo, sua escolha de ficar com Cecília o faz desistir da ideia de se casar com a cantora do Copacabana.

Aliás, na cena em que Cecília entra no filme (Fig. 2), a convite de Tom, a cantora desmaia ao conhecer sua rival, ainda mais depois de saber que ela era **de verdade**. Além disso, para acentuar o cruzamento das fronteiras entre realidade e ficção, Cecília deixa de ser mostrada em cores e assume as tonalidades do filme (feito em preto-e-branco). Nesse momento, o diretor leva a

tensão entre os mundos, com o apagamento das fronteiras, às últimas consequências. Como se não bastasse isso, também concretiza o uso do cinema como fuga da realidade. No momento em que Cecília entra no mundo *glamouroso* do filme, diz: “A vida toda eu sonhei como seria a vida deste lado da tela” (A ROSA, 1985).



Figura 2: Cecília contracena com personagens do filme.

Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-286/fotos/detalhe/?cmediafile=18889727>.

Acesso em: 11 out. 2023.

No Copacabana, Tom e sua convidada provocam uma reviravolta atrás da outra, na história. O *maître*, acostumado a providenciar mesa para seis pessoas, constata que agora são sete. O roteiro é quebrado e perde sua autoridade. O *maître*, obrigado a desempenhar o papel que lhe foi dado, quando percebe a possibilidade de ser livre, faz um número de dança. É como se ele percebesse que as coisas não precisam ser sempre iguais e que até mesmo os personagens podem contestar as ordens recebidas e fazer a revolução. Indícios desse levante aparecem em dois momentos do filme, com bastante evidência. Um personagem chega a sugerir que ele e seus companheiros assumam o poder e transformem o público no “mundo paralelo, das sombras, dos sonhos” (A ROSA, 1985). Na mesma sequência, aparece a seguinte fala, espécie de conclamação: “Olhem só para nós. Ficamos sentados aqui, escravos de um maldito cenário, enquanto os marajás, em Hollywood, estão enriquecendo às nossas custas. [...]. Afinal, somos nós que suamos. Somos nós que aparecemos na tela e não eles. Eu digo: ‘Uni-vos, irmãos!’” (A ROSA, 1985).

Anteriormente, neste estudo, foi mencionado que a metalinguagem surpreende o receptor, inserindo-o em um mundo novo e desconhecido. No filme em questão, esse processo não é experimentado apenas pelo público. Tom Baxter e Cecília também passam por isso. Assim como Tom sai da tela, Cecília entra no filme, no final. Ambos têm em comum a necessidade de experimentar mudar suas **realidades**. Os dois sentem falta de liberdade. É isso que os une. É a interferência de um na **realidade** do outro que dá uma pequena amostra de que o que eles ambicionam é perfeitamente possível. A diferença é que a mudança, para Cecília, é mais fácil, pois depende dela, apenas. Já no caso de Tom e dos demais personagens, a liberdade depende da dose de

realidade que eles ganham, no momento em que os atores os representam. Outro ponto que Cecília tem a seu favor é a realidade, incontestável. Tom, mesmo passando a fazer parte de outro mundo, carrega o estigma de suas limitações como personagem.

Paradoxalmente, o personagem está numa espécie de limbo ou purgatório. Ele toca as pessoas, conversa com elas, é visto por todos, mas, na briga que tem com o marido de Cecília (Fig. 3), não sai machucado, nem fica com o cabelo despenteado, porque é **imaginário**. Imaginário como, se ele interage com todos a sua volta?



Figura 3: Tom enfrenta o marido de Cecília, no mundo real.

Disponível em: <https://davelandblog.blogspot.com/2013/01/reality-bites-purple-rose-of-cairo.html>. Acesso em: 11 out. 2023.

A única resposta é que, por mais estranho que pareça, Tom materializou-se, temporariamente, mas sem humanizar-se. Quando Tom diz a Cecília que está com fome, parece haver uma probabilidade de ele ter se tornado real. Doce ilusão, pois, logo, ele dá uma explicação bem plausível para aquilo: “Eu saí do filme antes da cena do Copacabana. É geralmente quando se come” (A ROSA, 1985). Tom não estava com fome, porque tinha se tornado real, mas porque seu personagem foi programado, como um robô, a comer sempre no mesmo horário, obedecendo à risca ao roteiro.

Tom estava no mundo real, diferente do seu, e seu ajuste dependia do abandono de concepções e hábitos moldados pelo universo ficcional. Aliás, observando as cores do filme, verifica-se que a transição do formato preto-e-branco para o colorido indica o território fronteiriço em que a história se passa. No entanto, mesmo que Tom seja colorido, no mundo real (de Cecília), as tonalidades não se intensificam. Em vez disso, opta-se pelo sépia, já que, nas cenas em que Tom e Cecília aparecem juntos, no mundo dela ou no dele, as naturezas e as perspectivas de ambos os personagens se cruzam. Desse modo, o sépia representa essa combinação inusitada.

Em vários momentos do filme, Woody Allen usa a ingenuidade de Tom Baxter para dar espaço a situações cômicas e para brincar com a técnica cinematográfica, criticando, dessa forma, cenas clichês, como as do beijo entre o par romântico, sempre na penumbra. No mundo real isso não acontece e Tom estranhou quando a luz não foi se apagando, depois de ele ter beijado Cecília.

Nesse aspecto, merecem ser lembrados alguns episódios. Tom leva Cecília para um jantar romântico, tenta pagar com dinheiro cenográfico e, com a recusa do *maitre*, manda Cecília correr e tenta roubar um carro, que não funciona magicamente, sem a chave, como no cinema. A convite de uma prostituta, Tom visita um bordel e, em nome de seu amor por Cecília, acaba recusando uma festa oferecida pelas garotas. Porém, a ousadia maior cabe à passagem da igreja, quando Cecília tenta explicar a Tom o significado de Deus. A parte que se refere à criação ele entende, mas, levando para o mundo dele, conclui que Deus se resume a “Irving Sachs e R. H. Levine, os roteiristas de *A rosa púrpura do Cairo*” (A ROSA, 1985).

A tensão entre realidade e ficção chega ao ápice no instante em que ator e personagem se encontram (Fig. 4). Eles ficam frente a frente, um igual ao outro, mas com as diferenças do figurino e de uma característica que Gil Sheperd sempre faz questão de mencionar: Tom é perfeito, mas “não é de verdade” (A ROSA, 1985). O argumento é de peso, mas serve apenas para tentar manter a situação sob controle, com o domínio do ator sobre o personagem, claro.



Figura 4: Diálogo entre o personagem Tom Baxter e o ator Gil Sheperd

Disponível em:

[https://www.interfilmes.com/filme_14370_A.Rosa.Purpura.do.Cairo-\(The.Purple.Rose.of.Cairo\).html](https://www.interfilmes.com/filme_14370_A.Rosa.Purpura.do.Cairo-(The.Purple.Rose.of.Cairo).html).

Acesso em: 11 out. 2023.

Gil tem uma cópia sua a solta pelo mundo: “Ele tem as minhas impressões digitais. As minhas!” (A ROSA, 1985). A partir dessa declaração do ator, fica evidente que ele teme a possibilidade de Tom assumir o comando ou fazer algo que o coloque em apuros. Logo naquele momento, em que Gil Sheperd conseguia espaço no mundo das celebridades. O medo de Gil era real, mas infundado, já que Tom gozava apenas parcialmente do status de realidade. Ele dependia de referentes do mundo real para existir. Dependia do roteirista, do ator e até mesmo do projetor, pois, se este desligasse o projetor, Tom ficaria preso no mundo da realidade, inadequado a ele, devido às limitações de seu status ficcional.

Em outras palavras, a projeção, acionada no mundo real, abre um portal que possibilita o trânsito entre os dois mundos. Essa dependência reforça a ficção e a vulnerabilidade do personagem, razão pela qual é extremamente coerente a escolha de Cecília, ao final da história,

mesmo que ingênua. Mas não há problema. O autor implícito encarrega-se de dar o final mais adequado à história e a sua protagonista: a realidade nua, crua, irremediável. Sua vida era aquela e seria assim por muito tempo ainda, a menos que a mudança partisse da própria Cecília, no próprio mundo real, sem fazer uso do cinema como fuga.

Considerações finais

Verificou-se, neste estudo, como a metalinguagem serviu de instrumento à instauração do conflito entre realidade e ficção, discussão que motivou a reflexão sobre realidade e representação, factual e imaginário. A partir de um acontecimento insólito, em *A rosa púrpura do Cairo*, chega-se à afirmação do estranho como realidade, mesmo a situação apresentada sendo considerada impossível e incoerente, de início. Com tamanha ousadia, o diretor Woody Allen discorre sobre o efeito do cinema, uma arte capaz de tornar possível até a mais impossível das coisas e, além disso, uma arte que oferece ao espectador a fantasia como antídoto para o tédio do dia a dia.

Dessa forma, o cinema é pensado sob duas perspectivas: entretenimento e técnica. Brincando com a noção de representação e realidade, a relação estabelecida entre o mundo real e o inventado coloca em xeque até mesmo a reprodutibilidade dos filmes. Tom Baxter não é meramente um personagem, sem vida. Ele não é igual às suas milhares de cópias. Ao sair do filme em que atua, o personagem não interfere diretamente nas outras sessões, nas inúmeras salas de cinema, espalhadas pelo mundo afora. A repercussão é gradativa e a pane ocasionada pela saída de Tom das telas, em New Jersey, vai afetando aos poucos as aparições do mesmo personagem, nas apresentações subsequentes do filme.

O fato de apenas em New Jersey ele ter saído do filme dá ao personagem o status de matriz, como se, a partir de uma falta dele, os demais produtos, da mesma série, pudessem apresentar defeito. Isso rompe não só com a noção de reprodução e, consequentemente, do filme como produto pronto e acabado. A ruptura estende-se à qualidade temporal da simultaneidade, já que o mesmo filme está sendo passado, ao mesmo tempo, em diversas cidades, mas apenas um apresenta problema.

Será que o problema do paradoxo foi finalmente resolvido? Nem tanto, pois, se Tom é único, prova de que sua ousadia não interferiu diretamente em suas cenas, nos filmes que estavam sendo projetados nas demais salas, naquele exato momento, por que ele faz referência ao fato de já ter participado de mais de duas mil apresentações, como se ele próprio tivesse atuado em cada uma delas? De novo, o problema da simultaneidade. Não seria possível, afinal, se Tom representasse todos os Baxters ao mesmo tempo, por que apenas ele conseguiu sair da tela?

Para tentar uma resposta possível, há apenas uma saída: Cecília. Apenas a soma da convincente atuação de Gil Sheperd com a vontade de Cecília de experimentar o mundo do cinema e de acreditar nas histórias (lembrando que Cecília era uma espectadora comum), tornando-as reais

pelo menos em seu mundo particular, poderia ter possibilitado a supremacia do Tom Baxter de New Jersey em relação aos demais personagens do explorador do Cairo, em cartaz em todo o mundo.

O realismo é um caráter subjetivo e, como tal, depende do autor e de cada receptor, já que cada espectador estabelece uma relação diferente com a obra. Talvez a relatividade desse conceito, explicitada por Roman Jakobson, sirva de ajuda para tentar entender o paradoxo do filme:

O que é o realismo [...]? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. [...]. E já se evidencia a ambiguidade: 1. Trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista a obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2. Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B) (JAKOBSON, 1970, p. 120).

Com base nesse conceito, percebe-se que toda e qualquer representação realista está fadada à falência. Isso ocorre porque, embora o nível de realismo (ou de verossimilhança) possa variar, o ato de representar já indica o afastamento da realidade. O fato existe apenas no mundo real. Na arte, o que importa é o questionamento, a crítica ou a problematização do factual, da vida cotidiana e de suas relações com mundos paralelos — mais ou menos possíveis, ainda que sejam todos ficcionais.

Referências

A ROSA púrpura do Cairo. Direção de Woody Allen. EUA: Robert Greenhut; Orion Pictures Corporation, 1985. 1 dvd (84 min); son.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: M. Fontes, 1997.

BOOTH, W. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York: Routledge, 1985.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Do realismo artístico. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970, pp. 119-127.

JUNKES, L. **Autoridade e escritura**. Florianópolis: A. C. L., 1997.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

WAUGH, P. **Metafictional: the theory and practice of self-conscious fiction**. New York: Routledge, 1993.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

AS CARACTERÍSTICAS AUTOFICCIONAIS PRESENTES NO ROMANCE DE FORMAÇÃO DE ADRIANA LUNARDI: *A VENDEDORA DE FÓSFOROS*

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Resumo: Neste artigo apresentamos a história da personagem narradora do romance *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi, o qual possui características do gênero romance de formação. O texto traz uma intertextualidade com o conto de mesmo nome, do escritor Hans Christian Andersen. A protagonista narra seu crescimento pessoal e familiar, utilizando técnicas narrativas e elementos autoficcionais, explorando a realidade do tempo presente e suas memórias para construir uma história cativante. A narrativa contemporânea da escritora revela situações cotidianas, que foram analisadas a partir dos pressupostos teóricos de Maas (2000) para a definição de *Bildungsroman*. De Dalcastagné (2012) utilizamos as peculiaridades do romance contemporâneo e as relações de diálogo com o tempo presente. De Colonna (2014) e Faedrich (2014) analisamos a perspectiva autoficcional do texto, o qual revelou uma escrita atual e envolvente.

Palavras-chave: autoficção; *Bildungsroman*; literatura contemporânea; memória; intertextualidade.

Introdução

A protagonista do romance *A vendedora de fósforos*, da escritora brasileira, Adriana Lunardi, conta uma intrigante história, envolvendo sua vida e a de sua família de forma bastante peculiar. Essa obra é considerada como um *Bildungsroman*. O gênero originou-se na Alemanha e ganhou popularidade no século XVIII e XIX. O termo *Bildungsroman* é uma combinação de duas palavras alemãs: *Bildung*, que significa educação ou formação, e *Roman*, que significa romance, assim na tradução para a Língua Portuguesa ficou como **romance de formação**.

O gênero literário apresentado concentra no seu enredo todo, ou grande parte do processo de amadurecimento, desenvolvimento pessoal e crescimento psicológico e moral da protagonista, geralmente desde a infância até a vida adulta. Sua principal característica é a de seguir a jornada e experiências transformadoras da personagem principal, mostrando como ela lida com desafios, adquire sabedoria e se torna uma pessoa mais consciente e autônoma ao longo do tempo. Para tanto, a história deve apresentar um, ou o processo de autodescoberta, aprendizado e aquisição de experiências importantes que moldam o caráter e o destino da protagonista da história.

Conforme Maas, “a personagem do romance de formação deve atingir seu momento máximo de crescimento, que para ela é considerado ideal” (MAAS, 2000, p. 19). Isso significa dizer que durante a narrativa, veremos como ocorreu o crescimento da personagem em direção ao que ela desejou alcançar. Esse é o motivo principal da trama, o qual vai se revelando durante a narrativa, já que o mais importante está sendo evidenciado no processo e não no produto. Portanto, é possível perceber o grau de perfectibilidade em qualquer momento do texto, pois fica a critério da personagem revelá-lo.

O romance de Lunardi estudado, apresenta o crescimento e a educação da protagonista

desde a infância: “Eu tenho nove anos! Tecnicamente ainda sou criança” (LUNARDI, 2011, p. 09), até a idade adulta, “Aos 34 anos, eu tinha letras de câmbio e um terreno em meu nome” (LUNARDI, 2011, p. 133), mostrando como se deu o seu desenvolvimento durante a sua vida até alcançar uma posição social estática e, de certa forma, bem-sucedida. No decorrer dos 23 capítulos do romance a personagem narradora vai construindo a história da sua família enquanto vai revelando suas memórias a respeito de si e dos que fizeram parte da sua vida.

Neste artigo também iremos abordar as características autoficcionais presentes no romance, que traz uma relação autor-narrador-personagem, que se misturam, principalmente pelo fato de a personagem principal e de sua família não possuírem nomes mas, serem tratadas e referenciadas no texto pelos seus substantivos. No caso, os que as representam dentro do tratamento habitual de uma família: pai, mãe, irmão e irmã. Outros aspectos como as técnicas narrativas e a mimetização do real serão trazidos para ampliar a análise dessa narrativa contemporânea de Adriana Lunardi, que traz muitos assuntos relacionados à vida familiar, social e a questões relacionadas ao tempo vivido pela personagem, que compreende os anos de 1980 a 2010.

Técnicas narrativas do romance contemporâneo

Para iniciar o assunto é importante saber que o romance contemporâneo está em constante evolução e, que, por isso, não vamos trazer todos os atributos da literatura contemporânea, mas alguns deles, que estão fortemente presentes na obra analisada. Na literatura contemporânea do século XXI estão presentes muitas características de escolas literárias anteriores, as quais são utilizadas para auxiliar na escrita da vida moderna, que traz para os leitores situações cotidianas das pessoas comuns.

O foco está em trazer realidade, fuga, verdade, ficção, sofrimento e felicidade. Tudo em um mesmo plano. Dessa forma, a literatura contemporânea traz muitos elementos que a constituem, alguns traços importantes incluem: pluralidade na escrita, temas atuais, subjetividade, narrativas não lineares, experiências, representatividade diversa, entre outros. Por ainda estar em desenvolvimento, a escrita contemporânea tem trazido o modo de refletir as mudanças e desafios do mundo real.

A pluralidade de escrita deixa os autores livres, não os limitando a uma única escola literária. Conforme Dalcastagné (2012), há “Diálogos que se estabelecem com a sociedade dentro da qual foi engendrada a obra, com sua história, sua cultura, com outras obras literárias, outros gêneros discursivos” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 91). Assim, os autores têm a liberdade de experimentar e mesclar diferentes estilos, criando obras únicas e inovadoras, como é o caso do romance de Adriana Lunardi, aqui analisado.

A literatura contemporânea também reflete sobre as questões e preocupações do mundo moderno, como identidade, gênero, globalização, tecnologia, ambientalismo, dentre outros

assuntos. Conforme Bosi, “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930” (BOSI, 2015, p. 310). Em nosso país, desde então, é uma produção literária própria, com pouca ou nenhuma intervenção externa, e com vistas à sua realidade social, levando em consideração os desejos de leituras dos brasileiros, trazendo aquilo que lhes interessa ler.

A intertextualidade do romance *A vendedora de fósforos* com o conto infantojuvenil de Hans Christian Andersen, de mesmo nome, deixa a narrativa de Adriana Lunardi com uma contemporaneidade singular. Uma metaficção historiográfica que transpõe para o século XXI uma temática já abordada no século XIX. Embora o conto seja breve e fixado na vida de uma única personagem e o texto, no romance, contar a história de uma família, ambos os textos são considerados contemporâneos em sua época, por tratar de assuntos como família e morte.

Ao falar da sua família, a protagonista do romance expressa suas experiências e crescimento, mostrando o que aconteceu em sua vida que a distanciou daquilo que considerava não ideal para si, construindo dessa forma a sua própria identidade, se tornando heroína de sua própria história. Essa abordagem da autora lhe concede mais uma particularidade atribuída aos romances contemporâneos, que é o experimentalismo: técnica utilizada para desafiar as convenções literárias e experimentar novas formas de expressão, usando como recurso a metaficção e a intertextualidade.

De acordo com Kobs (2006), a metaficção “pode ser definida como ficção sobre ficção, ou, ainda, como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo” (KOBBS, 2006, p. 28). No romance, a personagem narradora vai construindo a história da sua família enquanto vai revelando suas memórias a respeito de si e dos que fizeram parte da sua vida, descrevendo sua trajetória de desenvolvimento e sobrevivência em seu tempo.

A subjetividade também é uma das características presentes nos romances contemporâneos, e se faz presente por meio da narrativa das experiências humanas, principalmente da complexidade das emoções na mente das pessoas. No romance analisado, a protagonista inicia sua história contextualizando o leitor de que suas vivências serão apresentadas por meio das de sua irmã, “Escreverei as lembranças de minha irmã para falar de mim com mais verdade” (LUNARDI, 2011, p. 07).

Para descrever suas conquistas a protagonista do romance utiliza-se dos acontecimentos vividos por sua família. Apropria-se da história de sua irmã para justificar a sua, em momentos da narrativa é difícil distinguir quem é quem. A disputa existente entre as irmãs é colocada como um desdobramento do que elas viveram e se tornaram. Um emaranhado de acontecimentos e emoções são apresentados para o desenvolvimento e composição da narrativa.

A literatura contemporânea representa uma ampla gama de vozes e experiências de diferentes culturas, etnias, gêneros e orientações sexuais. No romance estão presentes descrições físicas, falas, pensamentos, impressões e expressões das personagens. De forma que no decorrer da

leitura temos a impressão de conhecer intimamente todos os membros da família dos Anjos.

Ao narrar a história, a protagonista, além de ser um membro da família, apresenta com intensidade os fatos vividos: “minha irmã respondeu, na voz depressiva” (LUNARDI, 2011, p. 15). Ao ler já identificamos a forma como as palavras saíram de sua boca. “Não tínhamos nada de especial, éramos o que éramos” (LUNARDI, 2011, p. 19). O verbo ser traz a força e a representatividade do autoconhecimento: reconhecer-se como sendo ou não sendo algo é identificar-se com qualidades e limitações.

Algumas características autoficcionais presentes no romance

De acordo com os escritos de Noronha (2014), a primeira vez em que o termo autoficção foi utilizado, data de 1977, pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky. A palavra autoficção, desde então, veio a compor o dicionário francês para “definir práticas de autoescrita” (NORONHA, 2014, p. 07). Portanto, o que vemos no romance de Adriana Lunardi é a história de vida da protagonista, apresentada de forma resumida, mas de forma intensa, trazendo uma seriedade à história.

A personagem se põe a contar sobre suas experiências e vivências, num espaço de algumas horas, talvez um dia. “Tomo essas notas durante o voo” (LUNARDI, 2011, p. 123), com o intuito de esclarecer os acontecimentos do presente, se propõe a falar de si, mas não diretamente, mas sim, por meio dos acontecimentos familiares que a levaram a ser a pessoa que se tornou. Assim, podemos inferir que a narrativa se trata de uma autoficção fantástica, que conforme Colonna (2014), trata-se da escrita na qual

O escritor está no centro do texto como numa autobiografia (é o herói), mas transforma sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria ideia de associar diretamente a uma imagem do autor (COLONNA, 2014, p. 39).

Os fatos narrados apresentam situações muito próximas da realidade, em relação ao tempo em que a história é contada. As informações se aproximam do momento vivido pela sociedade brasileira, em relação à situação econômica do país, por exemplo, às condições, social e financeira, da família dos Anjos. A protagonista identifica-a da seguinte forma: “Embora pertencêssemos à classe dos duros, acreditava naquele papo sobre o futuro dos filhos” (LUNARDI, 2011, p. 16), pois conforme constatamos na introdução, a história se passa entre os anos de 1980 a 2010, aproximadamente, momento de bastante instabilidade política vivido no Brasil (ROTTA; LOPES; ROSSINI, 2018).

Na narrativa da protagonista, a família constantemente muda de cidade, o que para ela estava relacionado, dentre outras tantas desculpas, à “crise da economia” (LUNARDI, 2011, p. 49). O Brasil do século XXI é um país com muitos desafios a serem vencidos e poucas perspectivas de

solução (ROTTA; LOPES; ROSSINI, 2018). Tal cenário é refletido na população e, por conseguinte, transposto para a literatura, que acompanha essas transformações e inquietações por meio das narrativas vividas pelas personagens dos escritores contemporâneos.

O romance reúne características singulares do tempo social, histórico e cultural da vida da personagem, que relata suas experiências familiares ao mesmo tempo em que apresenta seu desenvolvimento pessoal, sem deixar de evidenciar fatos políticos e econômicos de sua época. A família dos Anjos é a família que vive a normalidade e por isso se aproxima da maioria. A história ainda contém a não linearidade, pois: “A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido” (FAEDRICH, 2014, p. 24).

A principal intenção da personagem ao contar sobre sua trajetória é a de buscar compreender o que levou sua irmã a cometer mais uma tentativa de suicídio. Desta forma, os fatos apresentados seguem a lógica da pessoa que escreve, sem o propósito de ter uma sequência linear. A cada lembrança, uma especificidade é contada, e a partir dela, outras são apresentadas, com o objetivo de encontrar uma resposta para a inquietação da protagonista.

No romance, a apresentação dos fatos de forma não linear reforça sua característica de texto autoficcional, pois conforme Faedrich (2014), “A autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor” (FAEDRICH, 2014, p. 29). A protagonista inicia sua história do tempo presente, “A minha hipótese é que nos tornamos estranhos ao mudar de cidade, da primeira cidade, quero dizer. Até então ninguém reparava na gente” (LUNARDI, 2011, p. 09, ênfase acrescentada).

O trecho acima está descrito no início do romance. A primeira flexão do verbo ser encontra-se no presente (é), indicando que a personagem está no presente, e vai utilizar acontecimentos passados para situar o leitor no que está acontecendo no agora, nesse exato momento em que ele iniciou a leitura.

A mimetização do real

O romance apresenta uma narrativa ampla que envolve dois tempos distintos: o cronológico, transcorrido por cerca de 30 anos; e o psicológico, que resgata conflitos e memórias, que giram em torno das tentativas de suicídio de um dos membros da família dos Anjos. O resgate dos acontecimentos passados, faz com que a protagonista se torne próxima do leitor. Por isso, a reprodução exata dos fatos, busca plausivelmente pela verossimilhança do real, mas, estando dentro do universo ficcional construído pelo autor.

Conforme Lima (2006), “a história é um discurso tardio que, desde seu início, teve como

aporia destacar as fontes confiáveis do que houve” (LIMA, 2006, p. 175). Se o real, pode ser, de certa forma, contestado, então o que seria o real se o que acontece no presente, no exato momento em que vivenciamos os acontecimentos.

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47-48).

Ainda que tenhamos a percepção de que o passado não existe, podemos inferir que é por meio dele que nos tornamos o que somos, e é isso que a protagonista do romance nos revela. Por meio de suas memórias e resgate de acontecimentos anteriores ao momento da escrita da sua história, a personagem não só apresenta a sua trajetória de desenvolvimento, como também busca resgatar sua irmã de um destino trágico.

Neste sentido, o presente, o real pode ser compreendido como resultado do passado, mas, que sobretudo definirá o futuro. “No plano extremo que representa a base da memória, não há lembrança que não esteja ligada, por contiguidade, à totalidade dos acontecimentos que a precedem e também dos que a sucedem” (BERGSON, 1999, p. 199). Assim, o futuro pode ser compreendido como sendo a compilação de um passado que existe em nós no momento presente. Portanto, metaforicamente falando, o futuro é o novo presente redefinido por um passado que incorporou com o que já existia. A compreensão do que é real é bastante particular, e a realidade se manifesta diferentemente para cada indivíduo, assim, seguimos como a autora Dalcastagné (2012) nos propõe: “É que, muito longe de toda teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 92-93).

No romance, a protagonista desenvolve diálogos com outros personagens, porém é por meio do monólogo interior que temos maior dimensão dos fatos e detalhes dos acontecimentos ocorridos. Em uma de suas consultas com seu psiquiatra, a protagonista revela em pensamento o que realmente gostaria de ter dito: “Contar? Pudessem fazer isso, eu não estava aqui, seu cretino, **queria ter dito**” (LUNARDI, 2011, p. 103, ênfase acrescentada). A maneira com que nos relacionamos com os outros se concretiza primeiramente em nossa mente, depois em palavras, e por último com ações.

O monólogo interior é uma técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos da personagem parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Para escrever sua história, a protagonista precisa revisitar sua memória para assim

conseguir reconstruir o caminho que já percorreu. De acordo com Dalcastagné (2012), são os “Diálogos que fazem do romance um instrumento de inserção no tempo circundante” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 91), por meio dessas duas técnicas, diálogos e monólogo interior, a história se constrói, deixando o enredo rico em situações cotidianas, que se aproximam das vivências, não somente de personagens de outros romances, mas também do leitor.

Ainda que vivamos numa linearidade, seguida de segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, é em nossa mente que organizamos nosso passado para viver no presente. “O tempo, assim como o espaço, não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 91).

Nem tudo o que pensamos se revertem em ações ou palavras, mas é por meio de nossas lembranças e memórias de momentos do passado que agimos para nos defender do presente. O tempo linear é igual para todos, mas o psicológico é particular de cada um, a busca da captura desse tempo que não podemos ver, se transforma em narrativa.

Considerações finais

Neste estudo demonstramos que o romance *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi, é um exemplo contemporâneo do gênero *Bildungsroman*. A obra apresenta uma narrativa envolvente que abrange o desenvolvimento pessoal e familiar da protagonista ao longo de mais ou menos três décadas, refletindo questões sociais e históricas do Brasil. O uso de técnicas narrativas, como o monólogo interior e a intertextualidade, enriquece a experiência do leitor, aproximando-o das vivências cotidianas da personagem.

Além disso, as características autoficcionais presentes no romance acrescentam uma dimensão intrigante à história, permitindo que a protagonista compartilhe suas experiências de forma subjetiva e única. O uso do passado como elemento reflexivo encontrou eventos que moldaram a identidade da personagem, demonstrando a complexidade das memórias e a interconexão entre o presente e o passado.

Por fim, o trabalho destaca a importância da literatura contemporânea em abordar temas atuais e refletir sobre as mudanças e desafios da sociedade brasileira. *A vendedora de fósforos* representa uma obra rica em representatividade, pluralidade de estilos e experimentação literária. A autora, Adriana Lunardi, apresenta uma narrativa envolvente que cativa o leitor, proporcionando uma reflexão profunda sobre as nuances da vida e do amadurecimento, tornando-se uma valiosa contribuição para a literatura brasileira contemporânea.

Referências

ANDERSEN, H. C. A vendedora de fósforos. In: MEIRA, E. (Org.). **Contos de Andersen, Grimm, Perrault**. Trad. Maria Luísa de Abreu Lima Paz. Curitiba: Libris, 2011, pp. 42-49.

MANFRÉ, Patrícia Teresinha Correa Fiori. As características autoficcionais presentes no romance de formação de Adriana Lunardi: *A vendedora de fósforos*, pp. 167-174, Curitiba, 2023.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014, pp. 39-66.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed., Trad. Paulo Neves. São Paulo: M. Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: M. Fontes, 2006.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed., São Paulo: Cultrix, 2015.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 2012.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KOBS, V. D. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. **Revista Scripta Uniandrade**, n. 4, pp. 27-43. 30 dez. 2006. Referências de fonte eletrônica. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/290908033_A_Metaficcao_e_seus_Paradoxos_Da_Desconstrucao_a_Reconstrucao_do_Mundo_RealFiccional_e_das_Convencoes_Literarias. Acesso em: 3 fev. 2022.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUNARDI, A. **A vendedora de fósforos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

ROTTA, E.; LOPES, H. C.; ROSSINI, N. (Org.). **O modelo de desenvolvimento brasileiro das primeiras décadas do século XXI**: aportes para o debate. Santa Catarina: Ed. da UFFS, 2018.

MANFRÉ, Patrícia Teresinha Correa Fiori. As características autoficcionais presentes no romance de formação de Adriana Lunardi: *A vendedora de fósforos*, pp. 167-174, Curitiba, 2023.

O FENÔMENO DA MODERNIDADE: APROXIMAÇÕES ENTRE CHARLES BAUDELAIRE E FERREIRA GULLAR

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Wink (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo busca enlaçar conceitos de arte, literatura e poesia promovendo um passeio pelos aspectos da modernidade, tendo como marco as obras de Gustave Flaubert (1821-1880) e Charles Baudelaire (1821-1867). Da mesma forma, faz uma apresentação de Ferreira Gullar (1930-2016), poeta da nossa modernidade, espelhando sua poesia na obra poética e crítica de Charles Baudelaire, nos fatos importantes da modernidade brasileira e do movimento neoconcretista. Integram o artigo poemas escolhidos para exercícios das aproximações e reflexões, com o intuito de nos reconhecermos como frutos dessa modernidade e de nos darmos conta do quanto a poesia pode se converter, de fato, em experiência viva quando observada sob um olhar que não prioriza exclusivamente a interpretação hermenêutica.

Palavras-chave: Literatura. Modernidade. Poesia. Charles Baudelaire. Ferreira Gullar.

Introdução

Literatura é Arte, é um ato criador que por meio da palavra cria um universo autônomo. (Nelly Coelho Novaes)

Pensar a literatura é sempre uma aventura que pressupõe a nobreza da palavra e os ditames do fabular. O desejo humano de contar histórias, sempre imbuídas dos novos preceitos poéticos, renova-se constantemente travestindo-se nas roupagens da história oficial e sua realidade, onde as transformações sociais, tecnológicas, de valores e aspirações humanas se integram em uma corrente fabular, para enaltecer o espírito criativo e o enobrecimento do pensar e do sentir.

Este artigo busca atar conceitos de arte, literatura e poesia promovendo um passeio pelos aspectos da modernidade, tendo como marco as obras de Gustave Flaubert e Charles Baudelaire. Também visa a apresentar Ferreira Gullar, poeta da nossa modernidade, espelhando sua poesia na obra poética e crítica de Charles Baudelaire e com os fatos importantes da modernidade brasileira e do movimento neoconcretista. Integram o artigo poemas escolhidos para exercícios de espelhamento e reflexões com o intuito de nos reconhecermos como frutos dessa modernidade e percebermos o quanto a poesia se converte em experiência viva quando observada sob um olhar que não prioriza exclusivamente a interpretação hermenêutica.

A arte tem o poder de desvendar o mundo. Toda forma de arte nos fornece um arsenal de dados reflexivos referentes à natureza humana. O ser e o pensar, embalados pela percepção poética, ultrapassam os limites do cotidiano e colocam o artista e seus apreciadores em estados que surpreendem nossas faculdades sensíveis de maneira singular e duradoura.

Em sua obra, *A arte da poesia*, Ezra Pound nos alerta de que o culto da beleza e o delineamento da feiura não se opõem um ao outro: cada ato humano é uma raridade em si mesmo.

Com a medicina aprendemos que o ser humano vinga melhor quando devidamente banhado, arejado e ensolarado. Com as artes, aprendemos que ele é cheio de caprichos, que um ser humano difere do outro. Que os homens diferem entre si como diferem as folhas das árvores. Que não se parecem uns com os outros como botões feitos a máquina (POUND, 1976, p. 58).

Importa aqui ressaltar que a literatura tem sua função maior na sua força geradora do fabular; as ideias traduzidas em palavras e poesia incitam a humanidade a continuar buscando sentidos e nutrição que impulsionam as demandas do processo civilizatório. A poesia consubstanciada em um poema pode trazer muitas perguntas que se convertem em fatores de indagações: “Quanto véus necessitamos tirar da face do ser mais próximo [...], que nos pareçam familiar, para que possamos ver-lhe a feição verdadeira e íntegra” (BAKHTIN, 2003, p. 4). Para que a poesia se transfigure e para que exista o poema, é prudente pensar através da vida e não por meio de clichês e convenções.

Para que serve a Poesia

A poesia é um centauro (Ezra Pound)

Perceber poeticamente o mundo à nossa volta é uma capacidade comum a todos nós. Uns mais, outros menos, sempre se servem da poesia para expressar de modo sensível suas experiências ou para nominar as imagens e sutilezas do viver contemplativo. O poeta é aquele ser que se dedica a esses mesmos afazeres de modo especial; percebe-se conhecedor da afinidade que as palavras demonstram quando diferentemente agrupadas e mesmo quando elas parecem soltas e se enlaçam pelo movimento do folhear da página de um livro.

O poema garante a imortalidade da língua de cada nação. A poesia sempre é essencial para se viver, mesmo que os mais severos ou irônicos e até os próprios poetas possam mostrá-la como algo que não serve para nada. É sempre uma provocação: ouvimos alguém filosofar dizendo que o poema não serve para nada! Sim, a poesia está fora do mercado comum, não deve servir ao egocentrismo, está alheia do antropocentrismo, dos desejos absolutistas e longe da lógica hegemônica. A força do imaginário poético pode tanto penetrar nas raízes profundas das árvores quanto questionar os poderes totalitários. Pode tanto abrir um vácuo imenso nas realidades vigentes quanto amansar as distâncias sociais pelo zelo na admiração do jeito de ser de cada pessoa. Assim somos temperados, como que, por especiarias cheirosas, ou impactados microscopicamente, como que, por uma febre onírica; e por aí vamos tentando compreender para que serve a poesia e onde nos tocam os poemas que lemos.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Se vamos aqui honrar Charles Baudelaire, lembremo-nos de seu lugar como o poeta que inaugurou a modernidade, além de inventar a figura cativante do *flâneur*, aquele que fermenta no transitar urbano as suas razões meditativas.

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como na calçada,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.¹³
(BAUDELAIRE, 2015)

Se vamos enaltecer Ferreira Gullar, lembremo-nos de seu senso de amor incondicional aos desfavorecidos.

Debaixo da capa, do paletó, da camisa
debaixo da pele, da carne,
combatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino.¹⁴ (GULLAR, 2001, p. 241)

Neste artigo buscaremos corroborar a afirmação de que a literatura é a cúpula das artes. A beleza aparece aqui transfigurada pela poesia e pela ação vivificante dos poemas escolhidos. Seguimos, então, com Baudelaire e sua sapiência em razão de ele ter vivido um tempo novo que trazia a própria modernidade.

Charles Baudelaire, o poeta maldito

Paris muda! mas nada em minha nostalgia. (C. Baudelaire)

Em *As flores do mal*, Baudelaire convoca o leitor a estabelecer contato com as realidades materiais e com a profusão inquietante da imaterialidade. Sem o maniqueísmo primário, move-nos para o sagrado e o profano, para uma indistinção entre o bem e o mal. As mazelas da alma humana são retratadas em seus motivos primordiais: a morte, o tempo, o exílio, a melancolia e o amor sempre às voltas com escolhas impossíveis e, mais uma vez, a ideia de um paraíso distante. A vida que pulsa e ferve no caldeirão dos desejos e da discórdia. Implorando pela piedade de Satã, o gênio maldito desalinhou o sossego da poesia lírica, da estética e da crítica do seu século.

O ensaio crítico “O pintor da vida moderna”, da obra *Sobre a modernidade*, de Charles Baudelaire, desdobra-se em capítulos, tendo como guia e tema central a trajetória artística de Constantin Guys, que é tratado apenas como C.G. por condição imposta por ele ao autor. C.G. era

¹³ Trecho do poema “O sol”.

¹⁴ Trecho do “Poema sujo”.

um pintor excêntrico, jornalista e uma espécie de *fotógrafo* que documentava com seus desenhos os fatos históricos no momento exato de grandes acontecimentos. Viajando através do grande deserto de homens, trazia consigo um objetivo elevado, alguma coisa a mais que o prazer efêmero. Nas descrições dos feitos de C.G., apoia-se Baudelaire para caracterizar a modernidade extraindo aquilo que se eterniza. O termo *modernité* é usado pela primeira vez numa intensa ligação com a experiência da vida urbana. Cada época tem seu porte e seu sorriso, afirma o articulador da modernidade.

Em *Sobre a modernidade*, no Capítulo III, Baudelaire explana sobre a figura do *flâneur*, aquele que deambula nas grandes cidades, o sujeito que aparenta estar sem fazer nada, aquele que apenas caminha e, caminhando pelas ruas, observa a multidão e o mover da natureza transfigurada dentro do sentir humano. É nesse caminhante observador do mundo urbano que Baudelaire vislumbra o herói da modernidade, um herói destituído dos feitos dos heróis da literatura clássica, mas impregnado das forças do cotidiano citadino e suas vicissitudes.

O artista moderno é rápido como a vida que o cerca. Baudelaire incorpora e redimensiona essa modernidade multifacetada que pulsa violentamente, deixando à vista as dores de uma época em que os valores se arruinam e a decadência do ser humano exige novas posturas dos poetas. Outrora, o poeta era visto como um ser de luz. Na modernidade, os poetas se tornam malditos. O poeta imprime o rancor em suas poesias ao se perceber um ser incompreendido.

Walter Benjamin (1892-1940), em sua obra *A modernidade e os modernos* (2000), sustenta que a modernidade em Baudelaire é uma conquista. Essa afirmação nos põe em estado de observação de uma época de grandes rupturas; a principal delas, para o poeta Baudelaire, era a sua luta interna contra o senso comum. Seu método de escrita incorpora, literalmente, toda a reviravolta de um presente atordoante e, mais que tudo, o choque de viver numa metrópole burguesa, fina e ao mesmo tempo decadente e aterradora, de um mal-estar profundo: “A produção poética de Baudelaire está vinculada a uma tarefa [...] ele divisou espaços vazios e neles inseriu sua poesia. Sua obra não só se deixa definir historicamente, como toda obra, como também foi concebida e forjada dessa forma” (WALTER BENJAMIN, 2000, p. 40). Por outro lado, Gaston Bachelard (1884-1962), em *A poética do espaço* (1984), dedica atenção ao legado de Baudelaire e a sua eloquência poética, ao discorrer sobre a *vastidão* como categoria filosófica do devaneio; o lugar que guarda a marca do infinito como contemplação primeira: “eu tenho mais recordações do que há mil anos.”¹⁵

Para Baudelaire, o destino poético do homem é o ser do espelho da imensidão, ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência dela mesma no homem. Para Baudelaire, o homem é um vasto sonho. [...] se eu fosse psiquiatra, aconselharia ao doente que sofre de angústia, desde o aparecimento da crise, que lesse o poema de Baudelaire, que pronunciasse bem docemente a palavra baudelaireana dominadora, a palavra vasto que dá

¹⁵ Do poema “LXXVI Spleen”.

calma e unidade: essa palavra que abre um espaço, que abre o espaço ilimitado (BACHELARD, 1984, p. 234).

Em um mundo que se afundava em contradições de costumes, ao mesmo tempo em que assumia avidamente as novidades e descobertas, ao poeta, os paradoxos lhe serviram de berço para o entendimento da modernidade.

Diz-se que Baudelaire odiava seu padrasto e que foi fundo na boêmia e na jogatina de Paris; era tido como um subversivo que atentava contra os bons costumes e à moral. Passou os dias derradeiros de sua vida atormentado por doenças nervosas. Morreu em Paris a 31 de agosto de 1867, vítima de uma paralisia geral. Deu adeus ao mundo nos braços de sua mãe.

Ferreira Gullar e a modernidade tardia

*Uma parte de mim
é todo mundo:
Outra parte é ninguém:
fundo sem fundo. (Ferreira Gullar)*

Os poetas trazem o mundo visto por eles como testemunho de vida. Testemunho de seu tempo e antevisão do futuro, são a antena da raça, expressão tão propagada de Ezra Pound, que se confirma quando nos debruçamos sobre a vida e obra de um grande poeta. Ferreira Gullar (pseudônimo de José Ribamar Ferreira) chegou ao Rio de Janeiro em 1949 fazendo discursos contra o academicismo totalizante e já enfrentando os desafios de uma modernidade tardia que, por um lado, estava presa ao passado e, por outro, assimilava, sem os dados concretos da experiência, o que chegava de fora, especialmente da América do Norte.

Ferreira Gullar deixou a vida florescer em poesia diante dos seus olhos que transfiguravam as ideias de um homem de seu tempo. Um homem moderno. Gullar escrevia seus poemas sempre tendo como referências fatos do momento: a morte de Che Guevara, a guerra do Vietnã, os destinos do comunismo e, sobretudo, as contradições diárias de um Brasil desigual.

No início, o seu estilo era o parnasianismo versando pela estética simbolista. Quando descobriu a poesia moderna, já era um homem maduro que rompia drasticamente com seu estilo clássico. As rimas, as regras, tudo que era contado ou calculado não lhe interessavam mais. Poeta, crítico, cronista, contista, com passagem marcante pelo teatro, pelas artes plásticas e, mais tarde, pela poesia digital; seu nome figura na primeira fase do concretismo junto dos irmãos Haroldo e Álvaro de Campos. A ele atribui-se o *Manifesto Neoconcreto* (1959), em que sustenta a radicalização formal e de conteúdos na poesia moderna, cujas ideias estão expressas no ensaio audacioso: “Teoria do não objeto”.

Considerava a vanguarda brasileira muito tradicional. Polemizou e rivalizou com os vanguardistas e contra a esquerda, mesmo tendo se filiado ao Partido Comunista após o golpe de

1964. Perseguido, foi obrigado a deixar o país em 1971 e viveu por seis anos em Buenos Aires. Foi lá, em 1975, que escreveu o “Poema Sujo”, obra polêmica, um testemunho/desabafo que irritou a esquerda, mesmo tendo imensa repercussão nos meios literários do Brasil e da América Latina. Vinicius de Moraes considerou o “Poema Sujo” como a obra literária mais importante escrita em qualquer língua naquelas décadas. Em uma Argentina que estava à beira do abismo, o poema foi “uma salvação para não me deixar morrer”,¹⁶ relata o poeta.

A obra *Toda Poesia* (1950/2000) registra cinco décadas de sua produção artística. Uma leitura que descortina a variedade de estilos, que inclui, em um arco emblemático, a literatura de cordel, poesia concreta e a prosa poética. Como crítico, foi pouco teórico e mais voltado à materialidade da arte, *àquilo que sai dela*. Com 29 anos, escrevia para o *Jornal do Brasil* sobre tudo que estava acontecendo e arriscava premonições para o século XXI. Sem boas traduções, era preciso ser poliglota para ler as obras filosóficas e atualidades em arte e política; os acontecimentos mundiais demandavam correr com o tempo e marcavam os choques culturais de sua vida, desde São Luís do Maranhão para a vida no Rio de Janeiro, e depois em Buenos Aires.

Em 1964, Ferreira Gullar publica o ensaio *Cultura posta em questão* e, em 1969, o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Em ambos os trabalhos, buscando primeiramente definir o que se poderia entender por vanguarda na realidade brasileira, insiste em um novo conceito. Questiona se um conceito de vanguarda estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, teria igual validade em um país subdesenvolvido como o Brasil. Assim seria se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral do país. Gullar nunca se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros de linguagem tendo sempre o cuidado de ser compreendido.

Forma revolucionária não é a mera diluição de ‘achados’ formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário. E a prova de que furta-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais (GULLAR, 1978, p. 8).

Orientado pela ideia de ruptura com a tradição moderna (assimilada sem revisão), rejeitando a diacronia e apostando na sincronia, assevera que “A arte não progride, ela muda e o estilo moderno deve produzir o efeito de choque e as possibilidades infinitas de criação” (GULLAR, 1978, p. 12). Julgava fundamental incluir o poder de negatividade e de crítica à realidade existente, a autonomia da obra como fator necessário para a condição necessária de carregar a poesia daquilo que se nega.

Em 2000, quando recebeu o Prêmio Jabuti, tinha então 70 anos e se impunha como o intelectual mais combativo do país. O século XXI pegou o poeta de surpresa, o artista que se dizia sempre movido pelo espanto precisou redescobrir a sua máquina poética; investiu na poesia digital

¹⁶ Entrevista ao programa *Roda Viva*. (2001)

e na sua postura realista. “Minha colocação diante da vida? Sou um otimista e digo que ser pessimista é a coisa mais fácil do mundo. Não tenho um projeto de vida, vou vivendo a vida e me inventando [...] O homem é uma invenção dele mesmo”.¹⁷

Detrás da flor me subjugam,
atam-me os pés e as mãos,
E um pássaro vem cantar
Para que eu me negue.
Mas eu sei que a única haste do tempo
é o sulco do riso na terra
– a boca espedaçada que continua falando.¹⁸ (GULLAR,)

Vinculado à terra, ao chão onde pisa, Ferreira Gullar reverencia a presença poética do corpo na sua dimensão física, da memória em seu lugar de denúncia; o corpo e a visceralidade como fio condutor de sua escrita. Afirma que sua poesia é pouco abstrata, que ele é preso ao chão do qual, para se levantar, precisa embarcar em um Boeing e atravessar as nuvens.¹⁹

Charles Baudelaire e Ferreira Gullar – aproximações e distâncias

Spleen²⁰
Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre os espíritos expostos aos tédios e aos açoites,
E, unindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites;

Quando a terra se torna um calabouço horrendo,
Onde a Esperança, qual morcego espavorido,
As asas tímidas nos muros vai batendo
E a cabeça roçando o teto apodrecido;

Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,
Imita as grades de uma lúgubre cadeia,
E a muda multidão das aranhas sombrias
Estende em nosso cérebro uma espessa teia,

Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com voz recalcitrante.

– Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.
(BAUDELAIRE)

¹⁷ Entrevista ao programa *Roda Viva*.

¹⁸ Poema “O escravo”.

¹⁹ *Roda Viva* 2001 – 50 anos de Poesia de Ferreira Gullar.

²⁰ Em francês, o termo *spleen* representa o estado de tristeza pensativa ou melancolia associado ao poeta Baudelaire.

A imagem de um céu que unge (no horizonte) um dia triste abre o poema e nos coloca em um cenário onde a negatividade tem aspecto sombrio. Um céu pesado e os seres humanos entediados, maltratados, açoitados. E o dia é mais escuro que a noite. *Spleen*, a melancolia, a tristeza pensativa do poeta instantaneamente envolve o leitor. Estamos diante da imagem da terra como um calabouço e da estonteante força de presença e apelo aos sentidos que gera, o movimento de um morcego, que bate as asas nos muros (do mundo?), cuja cabeça roça o teto apodrecido (do céu plúmbeo e baixo?). À própria esperança, assim descrita, acrescenta-se uma chuva que se faz cadeia onde as aranhas estendem em *nosso* cérebro uma espessa teia. Fomos todos incluídos no mesmo lugar em que está o poeta. Tornamo-nos, por ele, imersos no *spleen*, um lugar onde sinos não tocam, mas *uivam*, onde a ferocidade marca a inferioridade dos seres (humanos, sem casta). Um lugar sem música e sem tambor. Sentimos a alma do poeta: a esperança chora e a angústia fúnebre enterra em seu crânio uma bandeira preta.

Spleen é uma palavra que deriva do grego *splen*. No inglês significa *baço* (no sentido de *sombrio, escuro, sem brilho*). A ligação entre *spleen* e a melancolia ou tristeza provém da medicina grega e da teoria dos humores.

Dando um salto no tempo:

Voltas para casa

Depois de um dia inteiro de trabalho
voltas para casa, cansado.
Já é noite em teu bairro e as mocinhas
de calças compridas descem para a porta
após o jantar.
Os namorados vão ao cinema.
As empregadas surgem das entradas de serviço.
Caminhas na calçada escura.

Consumiste o dia numa sala fechada,
lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera.

De fato, nada te acontece, exceto
talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
e se desculpa.
Desde quando
tua vida parou? Falas dos desastres,
dos crimes, dos adultérios,
mas são leitura de jornal. Fomes
ao pensar em certo filme que viste: a vida,
a vida é bela!

A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,
de Antônio, de Jorge, de Júlio,

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

de Lúcia, de Miriam, de Luísa...

Às vezes pensas
com nostalgia
nos anos de guerra,
o horizonte de pólvora,
o cabrito. Mas a guerra
agora é outra. Caminhas.

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.
Terá o mundo de ser para eles
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia. (BAUDELAIRE)

A calçada é escura e o dia termina. Um homem caminha de volta para casa... e a vida corre normal nas imagens das pessoas do bairro. Ele, um ser vazio que apenas caminha... tudo que fez durante o dia em seu escritório e os seus humores surgiram e desapareceram. Vazio. Nada de mais acontece, a não ser uma pisada de um estranho em seu pé. A vida dele parada... e o movimento se faz nas notícias corriqueiras do jornal. Será que a vida dele é bela como nos filmes? E a guerra sofrida de antanho. Agora a guerra é outra? Caminha a figura vazia. A luz da casa e os filhos acordados. Será seu dever mudar o mundo para eles? Apertas o botão da cigarra (aquela que canta!). Mas amanhã ainda não será outro dia.

Em Baudelaire é o nascer do dia e, em Gullar, é um final de dia. Dois poetas modernos, de tempos e lugares diferentes, e de modernidades distintas. A primeira delas ainda romântica, bem organizada em suas estrofes, repleta de conteúdos fluidos, sensações, levando à inclusão do leitor na saga sombria de mais um dia que chega. A segunda trazendo os versos descomportados, se comparada à primeira (um avanço no tempo) e repleta de conteúdos sólidos, desenganos.

Em ambos os poetas a presença da negatividade e da desesperança: um profundo sentimento de desânimo, isolamento, angústia e tédio existencial. Podemos enriquecer a análise tomando da atenção que nos sugere Zumthor (2007, p. 27) para a força dos sentidos: “a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as relações que elas provocam em nossos centros nervosos.” Assimila-se o tom emocional e a perfeição do acabamento de cada verso. Podemos perguntar qual poeta é mais fácil de seguir? Aquele que conta uma história ou aquele que evoca um sentir? As comparações não são da qualidade e sim da possibilidade, da empatia gerada e de querer seguir o poeta pelo lado de fora. Seriam duas formas de sentir a poesia: são ritmos diferentes. Um mais voltado ao contemplativo, no caso de *Spleen*, outro mais ativo ou crítico, no caso de “Voltas para casa”. O leitor sente que, nas comparações, é levado para tempos distintos. Porém, em ambos, o mundo aparece como um horizonte de uma consciência afligida pelas

realidades existenciais. Também demonstram a fronteira do corpo e a fronteira da alma que atingem os olhos da imaginação do leitor. São ruínas, sustos, acomodações impostas e o incômodo com o porvir.

A rapidez da vida moderna que cerca os dois poetas moderam-se em ambos os poemas: estão os poetas tentando dar conta do eterno e do relativo: “[...] a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do ser humano” (BAUDELAIRE, 1996, p. 12). Existe ainda uma suntuosidade nas imagens do poema de Baudelaire, como se a sua modernidade ainda lhe permitisse olhar o céu, um lugar que incorpora, paradoxalmente, o fascínio e o desamparo. Por meio do estado de *spleen*, o poeta aceita a dessacralização do cotidiano e também de seu ideário romântico. A modernidade em Gullar, por sua vez, assume mais crueza e fatalidade; sua melancolia e aparente resignação é mais carregada do peso das conquistas e desastres civilizatórios – seria quase um final infeliz para a modernidade de Baudelaire, ou um exercício de um *spleen* social. Ambos estão em pleno comando de suas vocações poéticas:

O artista sério é científico na medida em que apresente a imagem de seu desejo, de seu ódio ou de sua indiferença como tal; precisamente como a imagem de seu próprio desejo, ódio ou indiferença. Quanto mais preciso o registro que faz, tanto mais duradoura e inatacável sua obra de arte (POUND, 1976, p. 63).

Creemos que uma diferença entre os dois poetas esteja também que em Gullar há um horizonte de transformação, nem sempre explícito, que seria o socialismo, o que não ocorre em Baudelaire. Em Baudelaire, digamos, há uma modernidade sem futuro, em Gullar, uma modernidade com um vislumbre de futuro.

Baudelaire e Gullar vivem as tensões de sua época e pressagiam um futuro de inexoráveis desconstruções e da perda de sentidos: o choque da modernidade para Baudelaire; da pós-modernidade ainda mais violento e ostensivo para Gullar. São as fissuras que, examinadas de perto, estabelecem os destinos da arte quando nos propomos a desvendar os mistérios da aura poética e do devir do humano.

Considerações finais

Diante de nossos desamparos, a obra de arte acende um facho de luz que não vem do espaço celestial e sim das mãos e da alma peregrina do ser humano chamado poeta. O corpo, a memória, a oralidade, a performance das personagens nos oportuniza uma experiência estética em toda a sua plenitude.

O dom para a poesia é visto pelos filósofos como uma obra de Cronos; e mais, a história da humanidade parece nos dizer que os poetas viveram no tempo certo e exato de suas produções poéticas. E assim, a modernidade na poesia se faz perene e mantém seu travestimento contínuo

chamado de novidade e sua aura fantasiosa que dita surpresa e impacto, o próprio dever do artista de transfigurar o mundo.

A modernidade, mesmo hoje chamada de pós-moderno ou contemporâneo, não se refere apenas a um marco temporal, mas engloba em si, desde as mais remotas eras, as rupturas e as desconstruções que se provam na própria força da arte.

O universo baudelaireano é desapegado de ilusões. O desencantamento se impregna de um reencantamento que, a ele, é possível por meio do estado de *spleen*, que suaviza o choque com o viver abissal. Em *Flores do mal*, é-nos possível acompanhar os passos do poeta e compreender a fundo as raízes da modernidade; a petrificação, o olhar crepuscular e alegórico. Quando a alegria ou ironia se fazem presentes é para servir de auto consolo. Os gestos poéticos são igualmente a tentativa de salvar a todos nós, mesmo que seja pelas súplicas de piedade a Satã. A beleza estonteante de seus poemas deixaram a marca de um poeta que, pela via da negatividade, salva uma época; é a prova cabal de que a arte é consolo, alívio e, mais, é luz em um presente que se irradia para todos os futuros. Baudelaire, no século XXI, continuará atual; sua raiva, seu aflitivo presente, a ironia e o calor das suas palavras proféticas estendem até o infinito os desígnios da beleza poética que nos move do lugar comum. É sempre espantoso ler Baudelaire. Ele está salvo pela eternidade, como ele bem sabia, ao acreditar em uma outra ordem que é ditada pelo saber e pela escrita: a ordenação da poesia, dos significados e da alteridade.

No universo de Ferreira Gullar, deparamo-nos de forma mais acachapante com o desencantamento social e político que perpassam suas obras. O poeta foi deixando para trás, em função de sua maturidade e de seu envolvimento com os movimentos populares, a poesia intimista para atingir, com seu timbre cada vez mais singular, as camadas existenciais profundas e tecnicamente contraventoras. Suas experiências incluem, como em Baudelaire, o cancelamento da crença divina enquanto obrigação. Seu Deus é propriamente a relação com seu povo; é a evocação sempre presente de tudo aquilo que ele elabora para salvar um mundo cada vez mais carente de sentidos. O seu engajamento junto aos intelectuais de esquerda reafirmou sua crença na necessidade de uma arte fundamentada na realidade nacional e que visasse à conscientização do povo na medida certa, ou seja, preservando a poesia e suas tarefas como crítico de qualquer ranço panfletário. A dissonância de conquistas modernas com conquistas políticas aqui nos importa. No Brasil, a modernidade artística chega a um país que não passou pela modernidade social. Os dados históricos mostram que nossa independência não foi popular e que fomos um dos últimos países do Ocidente a abolir a escravidão. Nossa república também não foi fruto de ação popular ou de atos revolucionários.

Podemos solicitar que o entendimento da arte deve sempre *passar por e ir além* das questões culturais e históricas. A prudência na análise de duas modernidades distintas, que aqui tentamos examinar, encaminha-nos às partes, segmentos ou períodos, e podemos estabelecer uma

lógica reveladora dos diferentes processos sociais, da convivência das pessoas ou comunidades. Entendemos que o fenômeno da modernidade na arte se processa enquanto ditame perene fazendo-nos menos exigentes e mais abertos ao novo. Sempre haverá uma modernidade acontecendo.

A poesia nasce da linguagem e o poema tenta organizar as vozes de um tempo, a natureza, as gentes, os lugares. Somos então recomendados a mudar de atitude a cada segundo: não tentemos decifrar o poema e sim mergulhar em seus mistérios. Os valores estéticos não são dados mensuráveis e as nossas experiências de leitura são sempre singulares. Somos motivados a nos perder em sensações e em nossos ensejos de contemplação poética.

As flores do mal de Charles Baudelaire e *Toda poesia* de Ferreira Gullar exercem uma enorme influência em incontáveis poetas e seguem fomentando o imaginário contemporâneo e inspirando o ato de escrever.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril, 1984.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BENJAMIN, W. **A Modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

COELHO, N. N. **Literatura e linguagem**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

DANTAS, J. M. S. M. **Linguagem, literatura e comunicação**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.

GULLAR, F. **Toda poesia**: 1950/1980. São Paulo: Círculo do Livro, [S.d.].

_____. Poema sujo. In: **Toda poesia**. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

POUND, E. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: DA BOCA DO LIXO PARA A BOCA DO POVO

Autora: Prof^ª. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: Este trabalho analisa o filme *O bandido da luz vermelha* (BRA, 1968), de Rogério Sganzerla, como reação à produção hipnótica da Boca do Lixo. Dessa forma, discute-se a espetacularização do crime e do criminoso João Acácio Pereira da Costa, a partir de duas metáforas essenciais: o faroeste e a luz vermelha. Trata-se de uma proposta de desalienação, rompendo com o ofuscamento midiático. Este estudo, vinculado à linha de Literatura e Intermedialidade e ao projeto intitulado “Do livro impresso às hipermídias”, baseia-se nas análises de Paulo Emílio de Sales Gomes e em manifestos do Cinema Novo e do Cinema Marginal — de Glauber Rocha e do próprio Rogério Sganzerla. Como resultado, demonstram-se, no filme: o empenho das mídias na construção de um mito capaz de desviar a atenção popular; e o alerta do diretor, afinal, para enxergar claramente os estratagemas usados pelos donos do poder, é preciso evitar as luminosidades intensas.

Palavras-chave: *O bandido da luz vermelha*; Rogério Sganzerla; cinema marginal; cobertura midiática; política.

Introdução

O bandido da luz vermelha, de Rogério Sganzerla. Violência em destaque. Sensacionalismo e exagero. O filme denuncia uma conspiração. Os militares tinham um plano: esconder a verdade, desviando a atenção do público para outros assuntos. Foi assim que o bandido virou *pop star*. A imprensa construiu o mito, mas com objetivos previamente definidos e servindo ao poder oficial. Luz, um personagem periférico, sem muita importância, vira notícia de primeira página. A periferia transforma-se em centro, para garantir a ordem e a ignorância popular.

Da criminalidade, o bandido da luz vermelha passou ao universo *cult*. Luz foi o bandido rastaquera que teve a sorte de virar até filme (é que ele foi esperto e imitou um bandido americano). Na história de Rogério Sganzerla, o personagem de Paulo Villaça foi construído com base em João Acácio Pereira da Costa, criminoso que se tornou famoso, na década de 1960, e que era cópia de outro, Caryl Chessman, que aterrorizou os Estados Unidos, nos anos 1950, um pouco antes de sua versão brasileira alcançar a fama. Aliás, o fato de o modelo seguido por João Acácio ser norte-americano (Caryl também usava uma lanterna vermelha, para praticar seus crimes) é relevante, porque Sganzerla, com seu filme, critica a repressão e a censura, impostas durante a ditadura, enquanto o povo lutava contra o Imperialismo (sem saber que o Imperialismo já tinha influenciado até os bandidos brasileiros).

Em 1967, João Acácio foi condenado a 351 anos, 9 meses e 3 dias de prisão, por 4 assassinatos (alguns antecidos por estupro), 7 tentativas de homicídio e 77 roubos. Depois de cumprir os 30 anos exigidos pela Legislação Penal Brasileira, o bandido da luz vermelha foi solto, mas sua liberdade durou pouco, apenas 4 meses e 20 dias. Em janeiro de 1998, João Acácio foi morto. Um pescador assumiu a culpa pelo crime, mas alegou legítima defesa.

Apesar dessa breve contextualização, é preciso deixar claro que o filme *O bandido da luz vermelha* não é uma biografia do criminoso. Na produção de Rogério Sganzerla, o protagonista

assume *status* de coadjuvante, pois o personagem é apenas uma peça das muitas que compõem o imenso e complexo quebra-cabeças que o diretor começa a montar para o espectador, em claro tom de denúncia. Por isso, no roteiro, que começou a ser escrito no exterior, já havia a ideia de associar o crime à política e de incluir, na história, um bandido. De volta ao Brasil, o cineasta é pego de surpresa com os comentários sobre o bandido da luz vermelha. Nesse momento, ele define qual seria o bandido de seu filme. A prova de que a história de Luz tinha importância secundária para o diretor aparece neste trecho de *Cinema fora de lei*, texto de 1968 que é considerado um manifesto, em que Sganzerla fala sobre *O bandido da luz vermelha*:

Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo (SGANZERLA, 2009, s/p).

Outra coisa importante revelada pelo fragmento transcrito é a relação entre crime e política, o que leva a dois aspectos que chamam atenção, no filme. Considerando o fato de a ditadura usar assuntos variados e de menor importância, para esconder outros, de maior relevância, e também para esconder as atrocidades cometidas, naquele período, a produção de Sganzerla pode ser encarada como um decalque desse posicionamento, pois o diretor finge entrar no jogo da censura, quando faz um fato secundário, periférico, assumir grande importância e ganhar maior repercussão do que aquilo que interessa de fato. Como resultado, o filme aborda duas metáforas, a do faroeste e a do ofuscamento causado pela luz vermelha, e ambas serão focalizadas, respectivamente, nas duas seções deste trabalho.

Take 1: Faroeste urbano

De acordo com a tradição, o faroeste é um gênero baseado no *western* americano, o qual se destaca pela “conquista de poder e de território” e, segundo Glauber Rocha, também pela “transformação” e pela representação da “marcha da civilização” (ROCHA, 2018). Pelo questionamento constante às leis e à hegemonia, os duelos consolidam o desejo de ruptura e mudança. De modo mais específico, o filme de Sganzerla filia-se a dois subgêneros do *western* americano: “*outlaw stories*” e “*empire stories*”²¹ (SANTIAGO, 2018), devido ao fato de o protagonista ser um criminoso e porque se instaura uma espécie de guerra, na qual políticos e instituições influentes usam as atrocidades cometidas pelo bandido para esconder ações desonestas e esquemas de corrupção.

Sobre esse aspecto, na abertura de *Cinema fora de lei*, Sganzerla faz referência à fusão de estilos, que o diretor justifica, mencionando que *O bandido da luz vermelha* pode ser considerado

²¹ Esses subgêneros podem ser assim traduzidos para a língua portuguesa: “histórias fora-da-lei” e “histórias de império”.

um filme de transição e também o precursor do Cinema Marginal. Com esse projeto, buscava-se um novo caminho para o cinema brasileiro e apenas uma obra de caráter marcadamente experimental e que aglutinasse tantos estilos seria capaz de estabelecer a ruptura que o momento praticamente exigia:

Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann) (SGANZERLA, 2009, s/p).

Saber que *O bandido da luz vermelha* foi concebido como “um *far-west* sobre o III Mundo” é bastante significativo. Primeiro, porque o gênero escolhido, tipicamente norte-americano, implica revolução e mudança, como já foi mencionado na análise dos filmes de Glauber Rocha, em capítulo anterior a este, e porque, no período da ditadura, esse tipo de filme refletia bem a realidade brasileira. Segundo, porque a imitação, depois do antropofagismo, deixou de ser um **problema**, para ser considerada um indício de intercâmbio, necessário ao aprimoramento cultural. Sendo assim, nada mais natural que um filme sobre o Terceiro Mundo assumir todos os empréstimos que fez.

Contudo, essa mistura, além de refletir nossa condição subdesenvolvida, é um traço importante na caracterização do Tropicalismo, mais uma influência na obra de Sganzerla. Voltando à outra hipótese levantada (a da fusão para a ruptura e para a fundação de uma estética nova), na tentativa de explicar o rico amálgama que é *O bandido da luz vermelha*, ressalte-se o papel de um metafilme produzido por Sganzerla em 1966. Nesse documentário, que faz parte dos extras da versão de *O bandido da luz vermelha* lançada em DVD, recentemente, a história é simples e tem como único assunto o cinema. Os dezesseis minutos de filme contam a história de dois rapazes que querem ir ao cinema, mas não se decidem sobre o que ver. O recado do diálogo dos personagens é claro: são sempre os mesmos filmes e as mesmas músicas, a época é de estagnação cultural e há necessidade de mudanças urgentes. Uma fala emblemática do documentário é: “Sem revolução não dá pé. Tem que vir, acabar com tudo e começar tudo de novo” (O BANDIDO, 1968).

Impossível não comparar esse trecho do filme com a ideologia de Glauber Rocha, que, junto com o Cinema Novo, foi um modelo bastante controverso para Sganzerla. Enquanto o “cinema de guerrilha” de Glauber era influência reconhecida, o caráter “elitista” e “acadêmico” do Cinema Novo incomodava o diretor de *O bandido da luz vermelha*:

[...] não aguento mais o que vem sendo feito pelo cinema novo. Falo como espectador comum, agredido pela burrice institucionalizada. [...] *o cinema não me interessa, mas a profecia*. Com essa frase resumo o meu desprezo pelas pequenas sensibilidades, afirmando minha ruptura ao [...] cinema novo (FERREIRA, 2000, p. 60, grifo no original).

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Em *O bandido da luz vermelha*, a deselitização foi alcançada, por meio da ironia, da paródia e das notícias policiais de rádio, informadas em tom de jogral, com a alternância das vozes feminina e masculina dos locutores.

Para a mudança acontecer, não foi necessário negar os preceitos do cinemanovismo. Bastou encaixá-los em outros aspectos e o resultado já anunciava novidades. A primeira delas é o “miserabilismo”, que se opõe “à tendência do digestivo”, com “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 2018). Portanto, o Cinema Novo propunha uma reação ao formato comercial e acrítico: “[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas [...] da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. [...] o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” (ROCHA, 2018). Claro que o projeto liderado por Glauber Rocha, nos anos 1950, não era novo. No entanto, configurou-se como um marco no cinema nacional. Conforme o crítico Antonio Candido, essa tentativa da sétima arte dá continuidade às ações iniciadas vinte anos antes, pela literatura brasileira:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. [...]. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CANDIDO, 1989, p. 142).

Na opinião de Inácio Araújo, cujo depoimento integra os extras do filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* pode ser classificado como “cinema popular que falava sobre uma teoria”, juntando “a popularidade imitativa” das chanchadas e a “erudição e a teoria” do Cinema Novo (BANDIDO, 1968). O contexto social também interfere bastante para que a transição aconteça. Se o próprio Glauber tinha mudado de postura, a julgar por seus filmes, como já foi constatado, a partir da comparação do otimismo que havia em *Barravento* e em *Deus e o Diabo na terra do sol* e da ausência dele em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, por que não Sganzerla? Em 1966, quando fez seu *Documentário*, o diretor já havia diagnosticado a estagnação cultural. A resposta a ela vem dois anos depois, com o lançamento de *O bandido da luz vermelha*:

Poucos meses depois do lançamento de *O Bandido*, o governo do General Costa e Silva decretou o final da partida. O AI-5 foi a derrota final, o golpe de misericórdia. Sganzerla estava certo: o Terceiro Mundo realmente estava prestes a explodir — e a única solução possível era esculhambiar. Essa esculhambação, grito desesperado por liberdade, manifestou-se em uma série de filmes “sujos”, repletos de lixo, sobras de uma geração morta. Realizados principalmente no começo dos anos 70, ficaram conhecidos como “Cinema Marginal” (CAMARNEIRO, 2006, grifo no original).

No filme de Sganzerla, o pessimismo é evidente: “A solução para o Brasil é o extermínio, o

exterminio total” (O BANDIDO, 1968). A partir de *O bandido da luz vermelha*, uma nova estética orientou a produção das pornochanchadas e a Boca do Lixo, região de grande relevância para o cinema, já que lá se fazia filme, desde 1910, mas também reduto de crimes, passava a representar a falência e o pessimismo em uma luta desigual. As transformações sociais e o idealismo pareciam ser coisas do passado. Em relação a isso, novamente, há conformidade nas obras de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, tanto que Inácio Araújo chega a definir o Cinema Marginal como a “segunda geração do Cinema Novo” (O BANDIDO, 1968). Quando sai *O bandido da luz vermelha*, “já não existe mais a perspectiva de transformação”, por isso o filme traz uma visão “apocalíptica”: “Daqui não vamos pra nada” (O BANDIDO, 1968).

É hora, então, de relacionar o Apocalipse de Sganzerla à criminalidade representada pelo bandido, pela Mão Negra e pela Boca do Lixo. No filme, a Mão Negra é uma organização que alia o crime e a corrupção ao poder. O personagem de J. B. da Silva une, na história, o crime à política, levando o espectador a pensar sobre quem é o bandido, afinal. Pensando no contexto em que *O bandido da luz vermelha* foi produzido, parece relevante a associação da Mão Negra com os sabás, figuras mitológicas caracterizadas como “selvagens irracionais e demônios com sede de sangue” (BEATRIX, 2009). Ainda de acordo com a lenda:

A seita Sabá ou Sabbat era conhecida no passado como a Mão Negra. Há rumores de que esta organização estaria envolvida com um Culto de Morte medieval. Além disso é a segunda maior Seita vampírica depois da Camarilla e tem procurado aumentar seu domínio agressivamente (BEATRIX, 2009).

O caráter vampiresco que os sabás emprestam aos personagens de Sganzerla vai ao encontro da repressão e do clima de medo que dominou o país, durante a ditadura. Os excessos da seita e da organização liderada por J. B. da Silva fazem parte do caos instituído. Era chegado o dia e a besta batia à porta. Cumpriu-se a profecia. Certo, mas e o bandido nessa história toda? Ele era um sabá legítimo, pois espalhava caos e destruição por onde passava.

No entanto, ainda falta encaixar a Boca do Lixo nesse contexto e isso se torna possível com os detalhes dados nesta descrição:

Na década de 60, [...] o submundo de São Paulo tinha endereço. No centro da cidade, o famoso Quadrilátero do Pecado — delimitado pelas ruas e avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes — contava com a maior concentração por metro quadrado de prostitutas e bandidos de todos os tipos (LOPES; BARROS, 2009, s/p).

Hoje, o território descrito acima equivale ao bairro da Luz, onde está situada a região popularmente conhecida como Cracolândia. Isso combina com: “As cidades dominadas pelo Sabá são lugares violentos e explosivos. Assassínatos, estupros e roubos noturnos acontecem o tempo todo” (BEATRIX, 2009) e também se ajusta perfeitamente aos textos usados nos letrados

luminosos e nas locuções radiofônicas do filme de Sganzerla:

Guerra total na Boca do Lixo (O BANDIDO, 1968, s/p).

É o império da bolinha, da desordem e dos *gangsters*, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico. (O BANDIDO, 1968)

É o lixo sem limites, senhoras e senhores (O BANDIDO, 1968, s/p).

Com a chegada de J. B. da Silva ao Brasil, voltando de uma viagem a Madri, mais um bandido está à solta, porque, além de professor e candidato à presidência, J. B. liderava a Mão Negra. Portanto, não eram à toa seus métodos nada convencionais. Ele ofereceu recompensa a quem lhe desse o nome do bandido que estava aterrorizando a sociedade e faziam parte de sua plataforma política a abertura das prisões e a fundação da casa do pai solteiro e também do lar do milionário arruinado. Além disso, o político prometeu resolver à bala possíveis casos de fraude eleitoral. Fechando o perfil politicamente incorreto de J. B. (mas, apesar disso, ele era forte candidato à presidência), cite-se uma das pérolas de seus discursos: “Um país sem miséria é um país sem folclore. E, num país sem folclore, o que poderíamos mostrar aos turistas?” (O BANDIDO, 1968). Aqui, Rogério Sganzerla fecha o raciocínio que havia iniciado dois anos antes, no *Documentário*: a estagnação cultural era uma doença provocada pelo sistema.

Junto ao tom de denúncia, há o escárnio, quando se menciona que a religião de J. B. era a “macumba” (O BANDIDO, 1968). A crítica ácida é um aspecto bastante característico, em *O bandido da luz vermelha*. Todos os personagens são legítimos representantes do mundo subdesenvolvido e o *kitsch* contribui sobremaneira para a produção desse efeito. O bandido é *pop* e, por isso, ele mistura sua pose de galã, seus óculos escuros e sua jaqueta de couro a um “fraco por mortadela” (O BANDIDO, 1968), ao seu tônico indispensável e a uma imagem de Nossa Senhora que divide espaço, na parede de seu quarto, com pôsteres de Wanderley Cardoso (Fig. 1).



Figura 1: O ator Paulo Villaça como o bandido da luz vermelha, no filme
Fonte: <<http://www.bcc.gov.br/fotos/819826>>. Data de acesso: 13 out. 2023.

O grotesco, no bandido, é, às vezes, confundido com a loucura, pelo fato de algumas cenas mostrarem ações estranhas ao cotidiano. Um exemplo ocorre quando o personagem assistir a um filme usando binóculo e comendo milho verde. Para o uso do binóculo talvez haja um motivo, pois, vendo mais de perto, a imagem podia se tornar menos ofuscada pela luz vermelha que distraía a todos. Apesar disso, é a combinação do binóculo com o milho verde que resulta no perfil singular do protagonista.

O *kitsch* é a estética do exagero. Tudo, no filme de Sganzerla, é em excesso, sobretudo a violência. Essa característica encontra correspondência na teoria de Abraham Moles, que define o *kitsch* como a “[...] relação cotidiana com o ambiente” (MOLES, 1998, p. 14), acrescentando que essa estética “[...] acrescenta muito mais do que elimina” (MOLES, 1998, p. 85). Portanto, no filme de Sganzerla, esse acúmulo cria uma atmosfera caótica, que, por sua vez, sinaliza o fim do mundo (e da estética anterior), mas, como todo fim sugere um recomeço, a atmosfera confusa, enfatizada pela fragmentação, na montagem do filme, também marcava o início do Cinema Marginal. A violência, na ficção, precisava ser proporcional à violência real. Por isso, Sganzerla buscou reforço na crônica policial. Páginas impressas de jornais, manchetes de primeira página e uma locução radiofônica incessante e jogralizada, no melhor estilo sensacionalista, levam o filme às últimas consequências, fazendo com que ele, como o Terceiro Mundo, também pudesse “explodir a qualquer momento”.

Take 2: A luz avermelhada sobre os fatos

Em discussão, a mídia. Há limites para os destaques dos noticiários? Até que ponto os meios de comunicação de massa são formadores de opinião? É lícito usar esse poder para fins políticos? O que está por trás desse conchavo? Levando o espectador a pensar sobre essas questões, Rogério Sganzerla explora criticamente a maquiagem política que se fazia no período da ditadura. *O bandido da luz vermelha* é também sobre a *glamourização* do crime. Aliás, a trajetória de Luz é exemplar, nesse sentido. Mario Vitor Santos, no artigo *Bandido da Luz ofusca o Carandiru da Paraíba*, publicado na *Folha de São Paulo*, em 31 de agosto de 1997, inicia seu texto concordando com um trecho do editorial do jornal de 28 de agosto: “A maneira sensacionalista com que a mídia, de modo geral, vem noticiando o processo de soltura do detento João Acácio Pereira, o ‘Bandido da Luz vermelha’, contribuiu para a folclorização do personagem, que já se transformou num objeto de consumo entre exótico e simpático” (SANTOS, 2006).

O articulista, que não isenta a *Folha* de sua participação, na construção e na manutenção do mito do bandido da luz vermelha, cita o destaque dado a João Acácio, em detrimento da cobertura à

chacina cometida por policiais, “ao final da rebelião no presídio do Róger, em João Pessoa (PB), em 29 de julho” (SANTOS, 2006), e opõe a banalidade do fato destacado à importância daquele que ficou à sombra, praticamente esquecido. A questão é ética, porque a apologia exagerada a João Acácio inverte as coisas. De criminoso, Luz passa a herói (Fig. 2).



Figura 2: Fotos do bandido real, João Acácio Pereira da Costa, veiculadas pela mídia

Fonte:

<<https://www.tribuna.com.br/variedades/popart/historia-do-famoso-bandido-da-luz-vermelha-vira-livro-e-passa-por-santos>>. Data de acesso: 13 out. 2023.

Nesse ponto, é relevante a lembrança de que Sganzerla era jornalista, o que deu a ele condições privilegiadas para observar a **construção dos fatos**. A julgar pelo filme, não é difícil supor que o diretor concordaria com a opinião de Mario Vitor Santos sobre a cobertura dada à libertação de João Acácio, em 1997:

Sua libertação é fato relevante, deve ser noticiada. Mas havia meios de conciliar dois aspectos que essa cobertura deveria apresentar: destaque adequado para o assunto e distanciamento crítico.

A pior das opções foi a tomada: em geral, apenas o destaque, mas exagerado, num diapasão festivo [...].

Noticiaram-se todos os passos de João, que bebida pediu no bar, se deu autógrafa, se deu esmola, qual a sua cor preferida... (SANTOS, 2006, s/p).

No filme de Sganzerla, as narrações de Hélio de Aguiar e Mara Duval chamam edições extraordinárias para dar informações sobre o bandido. O realce sensacionalista é obtido com frases feitas, como: “Ele revolucionou o crime no Brasil” (O BANDIDO, 1968), ou com convites aos **ouvintes**, para que reflitam sobre a polêmica do bandido que vem aterrorizando a polícia e a população: “Segundo os técnicos, aquele homem era um gênio ou uma besta” (O BANDIDO, 1968).

Outro recurso sensacionalista bastante comum é a interrogação: “Luz Vermelha, qual é o seu jogo, pistoleiro mascarado?” (O BANDIDO, 1968). A própria mídia tinha criado o monstro e

agora tinha de alimentá-lo. Ele dava o que a imprensa queria, para a satisfação cruel das massas e do governo. Era justo, então, que ele fosse sempre notícia. A imprensa e o governo atendiam a um luxo simples: a vaidade do bandido. Ele, no entanto, dava algo muito maior àqueles que já tinham poder, mas queriam mais.

O lado bondoso do bandido (realidade, ou mais uma construção?) era ressaltado de modo paradoxal, contrastando com seu perfil criminoso: “O monstro mascarado, o Zorro dos pobres” (O BANDIDO, 1968). Entretanto, a característica positiva superava a negativa, daí o heroísmo que foi cercando Luz e transformando-o em um mito (Fig. 3).



Figura 3: Cena em que o bandido ataca (e seduz) uma de suas vítimas.
Fonte: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/cinenacional>>. Data de acesso: 13 out. 2023.

A ironia aparece de modo total, neste apelo, feito pelos locutores, no rádio, um dos veículos responsáveis pela mitificação do personagem:

As autoridades só pedem uma coisa: “Pelo amor de Deus, não façam dele um herói, principalmente o rádio e a televisão, que espalham a versão do ladrão bondoso e cavalheiro, que rouba dos ricos para dar esmolas aos pobres [...]. Era uma versão mentirosa, porque ele não passava de um ladrão grosso, chato, faroleiro. Sobretudo, mentiroso. Dono de um imenso repertório de palavras.” (O BANDIDO, 1968, grifo nosso)

A ironia acentua-se, ainda mais, nas cenas que seguem esse pedido em tom de alerta. O diretor, no filme, vai de encontro ao apelo transcrito acima e continua a contribuir para transformar o bandido em herói. A ousadia é clara provocação, afinal, quem, em primeiro lugar, deveria agir com ética, diante da superexposição de um ladrão e estuprador? Essa não deveria ser uma prerrogativa dos meios de comunicação de massa, orientados pelo governo? E não eram eles que estavam usando o criminoso para encobrir problemas muito mais sérios? O apelo veiculado no rádio era, no mínimo, contraditório. O poder oficial cobrava uma postura, mas não dava o exemplo e, além do mais, o fato de pedir que o povo não transformasse um bandido em herói era mais uma forma de tentar esconder o jogo que estava sendo feito. Então, a estratégia de Sganzerla, de pedir

que a população não exaltasse o meliante e, logo em seguida, fazer exatamente o contrário, segue uma lógica: se os representantes do poder, na sociedade, descumpriram um princípio básico, abriram um precedente e o cineasta aproveita a brecha. Em uma das cenas irônicas, o bandido é retratado como culto, apesar de cafajeste, quando escreve *merci*, nas costas de uma mulher estuprada por ele, depois do assalto à casa dela. Na outra, mesmo parecendo indício de loucura, o bandido distribui dinheiro pelas ruas, em frente ao cinema. Os que são premiados com a gentileza agradecem, apesar de não entenderem nada. Além disso, Luz, no filme, grita aos quatro ventos que “os ricos devem morrer” (O BANDIDO, 1968).

A cobertura incessante da ação do bandido também instigava a curiosidade do público: “Dentro de 48 horas no máximo, o bandido deverá estar preso” (O BANDIDO, 1968). Há gancho melhor que esse? Evidentemente, todos procuravam novas informações sobre o meliante, dia após dia, e muitos chegavam até a torcer para que ele não fosse preso. Definitivamente, ele tinha virado um herói e os jornais alimentavam o desejo do leitor, de saber mais sobre seu ídolo, publicando sua história folhetinesca.

Já que, agora, o assunto é rádio e jornal, o momento é apropriado para falar da influência de Orson Welles sobre Sganzerla. A locução radiofônica de *O bandido da luz vermelha* se complementa com a aparição de objetos estranhos não identificados, no meio e, sobretudo, no final do filme. Essa relação remete à transmissão de *A guerra dos mundos*, escrita por H. G. Wells e adaptada por Orson Welles. A adaptação foi ao ar em 30 de outubro de 1938, no programa “Radioteatro Mercury”, especificamente no especial comemorativo do Dia das Bruxas, “Mercury’s Halloween Show”, transmitido pela Columbia Broadcasting System:

[...] usando somente sons e silêncio, foi representada uma invasão de marcianos sob a forma de uma cobertura jornalística. Todas as características do radiojornalismo usadas na época [...] se faziam presentes: reportagens externas, entrevistas com testemunhas [...], opiniões de especialistas e autoridades [...] davam a impressão de um fato, que estava indo ao ar em edição extraordinária, interrompendo outro programa, o radioteatro previsto (ORTRIWANO, 2008, s/p).

No final, os invasores foram vítimas de bactérias e outros micro-organismos da Terra, cujos efeitos eles não podiam combater. Porém, a ilusão de realidade foi tanta, ainda mais usando o rádio e o jornalismo, que muitos ouvintes acreditaram e, mesmo com o *non sense* do tema (o enredo era ficção científica pura), entraram em pânico. A notícia do caos chegou à rádio e Welles recebeu ordem para parar a representação, mas ele deu sequência ao programa, obrigando, depois, o dono da rádio a prestar esclarecimentos às autoridades e à sociedade, inclusive mentindo que em nenhum momento a rádio tomou ciência da confusão que se espalhou pelas ruas:

[...] o programa foi ouvido por cerca de seis milhões de pessoas [...]. Pelo menos 1,2 milhão tomaram a dramatização como fato [...]. E, desses, meio milhão teve certeza de que o perigo era iminente, entrando em pânico e agindo de forma a confirmar os fatos que estavam sendo narrados:

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

sobrecarga de linhas telefônicas interrompendo realmente as comunicações, aglomerações nas ruas, congestionamentos de trânsito provocados por ouvintes apavorados tentando fugir do perigo que lhes parecia real, etc. O medo paralisou três cidades (ORTRIWANO, 2008, s/p).

A ficção científica de Welles é o recurso que Rogério Sganzerla usa para brincar com a maquiagem política, razão pela qual o diretor refere-se ao bandido como “o presente de grego para o povo” (FERREIRA, 2000, p. 57). O desmascaramento do subterfúgio usado pelos militares aparece, no filme, em uma cena em que o próprio bandido revela ter consciência do jogo de que fazia parte (Fig. 4), quando diz: “Eles me usaram pra fim político” (O BANDIDO, 1968).



Figura 4: Cena em que o bandido se dá conta do circo midiático que o cercava.

Fonte:

<<https://g1.globo.com/sp/presidente-prudente-regiao/noticia/filme-o-bandido-da-luz-vermelha-tem-sessao-gratuita-nesta-terca-feira-em-presidente-prudente.ghtml>>. Data de acesso: 13 out. 2023.

No final da história, a morte do bandido confirma essa **desconfiança** do personagem. A passagem é exemplar, no uso de efeitos especiais, para desviar a atenção popular, quando o bandido e a organização Mão Negra praticamente desaparecem em meio a óvnis, faíscas e muita festa no lixão. O mesmo recurso é usado para mostrar a morte de Jane, ex-amante e ex-parceira do protagonista. Quando ela morre, a atenção do espectador é desviada para o espetáculo de vários fogos de artifício.

Outra obra de Welles de fundamental importância em *O bandido da luz vermelha* é o filme *Cidadão Kane*, no qual a imprensa tem papel-chave. Sobretudo na segunda parte da história, depois de seu segundo casamento, com Susan Alexander²², Kane, que dizia ser “autoridade no que as pessoas pensam” (CIDADÃO, 1941), constrói, por meio de seu jornal, a carreira de cantora de Susan. As manchetes das primeiras páginas não poupavam elogios: “Detroit lota teatro para ver Susan Alexander”; “NY em furor por Susan Alexander” (CIDADÃO, 1941).

Assim como *The Inquirer* deu fama à cantora iniciante, no filme de Welles, em *O bandido*

²² Susan e Kane correspondiam, respectivamente, a Marion Davies e Hearst, multimilionário dono do jornal *The Examiner*, que, no filme, ganha o nome *The Inquirer*.

da luz vermelha, Sganzerla mostra a atuação do rádio e do jornal impresso na ascensão de Luz. Entre os dois filmes há, ainda, uma semelhança bastante específica. Trata-se da parte em que, em *Cidadão Kane*, o protagonista é chantageado por seu oponente político, que exige sua renúncia, em troca de não revelar seu caso com Susan, pois, na época, Kane ainda era casado com Emily Norton. Essa passagem é similar àquela de *O bandido da luz vermelha*, em que o dono de um jornal ameaça o político J. B. da Silva: “Se o J. B. não quiser dar a dica do Luz, amanhã sai os podre na primeira página. [...] Corpo 14, negrito, manjô?” (O BANDIDO, 1968).

Como a influência de Welles era reconhecida por Sganzerla, boa parte do público e da crítica, no mundo acadêmico e na cinefilia, conseguiu estabelecer a relação entre *O bandido da luz vermelha* e *Cidadão Kane*. Mais do que incorporar um clássico em seu filme, o diretor brasileiro se valeu de uma história construída a partir de personagens reais. Assim como Welles, Sganzerla também partiu da realidade. A diferença é que o personagem que inspirou *Cidadão Kane* era o articulador do jogo de aparências, enquanto Luz era a **vítima**. Outro fator que pode ter ajudado público e crítica a perceber a coincidência entre os filmes, que mostram os recursos usados pela mídia, para encobrir os fatos, é a notoriedade da produção norte-americana. Além de clássico, *Cidadão Kane* deu o que falar e o fato de muitos espectadores de *O bandido da luz vermelha* terem acompanhado essa polêmica facilitava a compreensão do jogo que Sganzerla fez questão de trazer à tona.

Nos extras de *Cidadão Kane*, há um minidocumentário sobre Hearst, o Kane da vida real, contando que ele fabricava notícias, para conseguir maior repercussão. O gerente do jornal do filme de Sganzerla faz o mesmo: “A massa quer sangue. Eu preciso de um cadáver bacana. [...] Pelo amor de Deus, um homicídio para a primeira página” (O BANDIDO, 1968). A manipulação dos fatos não para por aí. A violência era forte o bastante para desviar a atenção do que de fato importava. Nesse aspecto, é de grande relevância uma cena em que o bandido decide ler os jornais expostos em uma banca e reconhece seu retrato imenso, na primeira página, sob a manchete: “Este homem é o bandido da luz vermelha” (O BANDIDO, 1968). Com destaque parecido, outro título: “Vendeu sua esposa para pagar conta” (O BANDIDO, 1968). E, no fim da página, quase como uma nota de rodapé, a bomba: “Estourada mais uma fortaleza do bicho” (O BANDIDO, 1968). O Luz e a luz vermelha agiam novamente e, depois disso, no filme, convenientemente aparece a imagem de um **eclipse**.

Na última sequência, Sganzerla acumula recursos, na tentativa de dar seu recado de diversas maneiras. A locução é incessante, com três participações em pouquíssimo tempo:

O mundo está iluminado por uma terrível luz avermelhaaaaaada!
Um desconhecido no meio da multidão é suficiente para abalar todos os poderes do mundo.
(Explosão de um óvni, na Terra. Imagem de eclipse).
Conclusão: Sozinho a gente não vale nada. (Imagem de eclipse. Escuridão total). (O BANDIDO, 1968, s/p)

Seguindo a ordem das locuções, faz-se referência à figura do bandido, que ofusca a realidade. Nos extras do filme de Sganzerla, há um curta de 11 minutos intitulado *B2* e que traz o real bandido da luz vermelha. No filme, há um trecho de uma entrevista com João Acácio, no qual o bandido explica sua alcunha e, depois de contar à repórter que ele comprou sua famosa lanterna nas Lojas Americanas, ele diz que gostou muito da cor (Acácio tinha predileção pela cor vermelha), porque “ficava tudo escuro, só o vermelho da luz” (O BANDIDO, 1968). É isso, tudo **escurece** e apenas o vermelho chama atenção.

Considerações finais

Com base no que foi demonstrado, neste artigo, vale ressaltar que, sob o aspecto de **disfarce da realidade**, *O bandido da luz vermelha* pode ser relacionado às pornochanchadas, cuja primeira fase data de 1968/69 a 1979 e “o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas [...]” (FREITAS, 2006). Mais luz vermelha sobre os olhos do povo. No entanto, é importante frisar que, ao contrário do que o trecho transcrito afirma sobre as pornochanchadas, o filme de Sganzerla não estava a serviço do discurso governamental. E, nesse ponto, as produções se afastam. As pornochanchadas tinham a missão de esconder os fatos, enquanto *O bandido da luz vermelha* era um jogo de **esconde-esconde**, no qual o diretor convidava o público a procurar o que estava escondido e a tentar descobrir o motivo daquela estratégia perspicaz, mas desonesta. Sendo assim, o diretor escolhe o caminho da denúncia, para contribuir com a desalienação popular (GOMES, 1980).

Por essas razões, no filme, Sganzerla mostra todos os indícios da construção do mito do bandido, para fins bastante específicos, evidenciando o papel da mídia e os conchavos, que associavam, de modo sistemático, os políticos corruptos aos veículos de comunicação. Evidentemente, isso revela a opinião e o direcionamento que orientam o discurso jornalístico, equivocadamente considerado informativo e **neutro**. Por meio dessas premissas, o filme abre os olhos da sociedade para ações tendenciosas, que visam à manipulação dos fatos. Em tese, os donos do jogo querem que todos pensem que não há mentiras e, de fato, não há. Porém, a realidade é distorcida e apresentada de uma maneira conveniente àqueles que estão no controle. Trata-se, então, de uma associação criminosa, que joga luz sobre alguns fatos, ao mesmo tempo em que obscurece aquilo que deve ser mantido nas sombras, para sempre. Nesse esquema midiático, o bandido da luz vermelha e outros criminosos ganham notoriedade para serem usados como bodes expiatórios, em benefício de alguém, mais poderoso. Nesse sentido, para combinar com o lado *kitsch* do filme, um chavão parece bem-vindo aqui: **Uma andorinha só não faz verão**.

Referências

BEATRIX. Referências de fonte eletrônica. **Sabá**. Disponível em: <http://www.beatrix.pro.br/vampirebloodlines/index.php/tag/mao-negra/>. Acesso em: 21 mar. 2009.

CAMARNEIRO, F. D. Referências de fonte eletrônica. **Sganzerla anti Sganzerla**. Disponível em: gardenal.org/bscene/cinema/sganzerla.htm. Acesso em: 27 jul. 2006.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. EUA: Orson Welles; RKO Radio Pictures Inc., 1941. 1 DVD (119 min); son.

FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FREITAS, M. de A. Referências de fonte eletrônica. **Pornochanchada**: Capítulo estilizado e estigmatizado da História do cinema nacional. Disponível em: <http://mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/pornochanchada.htm>. Acesso em: 25 ago. 2006.

GOMES, P. E. de S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LOPES, L.; BARROS, C. J. Referências de fonte eletrônica. **A Boca do Lixo ainda respira**. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.com.br/exibe.php?id=41>. Acesso em: 21 mar. 2009.

MOLES, A. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. Brasil: Flávio Sganzerla, José Alberto Reis, José da Costa Cordeiro, Paulo Villaza e Urânio Filmes; Mercúrio Produções, 1968. 1 DVD (92 min); son.

ORTRIWANO, G. S. Referências de fonte eletrônica. **A invasão dos marcianos**: A Guerra dos Mundos que o rádio venceu. Disponível em: <http://www.wigutenberg.org/guerra124.html>. Acesso em: 19 nov. 2008.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ROCHA, G. Referência de fonte eletrônica. **Uma estética da fome**. Disponível em: <http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com.br/2007/06/esttica-da-fome-manifesto-de-glau-ber.html>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SANTIAGO, L. Referência de fonte eletrônica. **O western no cinema**: conceito e introdução. Disponível em: <http://www.planocritico.com/entenda-melhor-o-western-no-cinema-conceito-e-introducao/>. Acesso em: 16 jun. 2018.

SANTOS, M. V. Referências de fonte eletrônica. **Bandido da Luz ofusca o Carandiru da Paraíba**. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/ombudsman/omb_19970831.htm. Acesso em: 27 jul. 2006.

SGANZERLA, R. Referências de fonte eletrônica. **Cinema fora de lei**. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_marginalia4.php. Acesso em: 21 mar. 2009.

EXPLORANDO A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA TRANSMÍDIA DE TEXTOS BÍBLICOS: UMA ANÁLISE DO SITE SUPERBOOK

Autora: Eunice Maria Linhares Cirino Camargo (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^{fa}. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: Este artigo analisa os recursos digitais utilizados pelo site Superbook para transmitir aos usuários as lições contidas nos textos bíblicos, a partir de uma experiência interativa e lúdica. Série de animação baseada na Bíblia, coloca os personagens Chris, Aline e Gizmo, o robô, em interações com figuras e narrativas bíblicas conhecidas. O site oferece diversas mídias para ensinar e entreter os jovens usuários. Relacionado à linha de pesquisa Literatura e Intermedialidade e ao projeto “Do livro impresso às hipermídias”, este estudo, bibliográfico e empírico, divide-se em três seções: uma sobre a abordagem literária da Bíblia, fundamentada nas contribuições de Robert Alter e Frank Kermode, Julio Paulo T. Zabatiero e João Leonel e Antonio Magalhães; a segunda, sobre literatura digital, transmídia e cibercultura, baseia-se nas perspectiva de Henry Jenkins, André Lemos e Pierre Lévy; e, por fim, uma seção dedicada a um percurso transmídia pelo site Superbook.

Palavras-chave: Bíblia, cibercultura, literatura digital, Superbook, narrativa transmídia.

Introdução

A Bíblia, como um conjunto de textos sagrados, foi escrita e compilada ao longo de muitos séculos por diferentes autores. Na cultura ocidental, o conjunto de livros que forma a Bíblia é, sem dúvida, uma das mais importantes criações textuais, não somente como fonte primária e milenar da religião cristã, assim como inspiração para os mais diversos tipos de obras que fazem alusão às Escrituras. Aqui nos referimos, em primeiro lugar, à própria Bíblia como texto escrito e suas diferentes versões, às obras escritas a respeito da Bíblia, mas em especial àquelas em que está presente a narrativa literária, o que abrange outras formas de registro, como o sonoro, o audiovisual e o interativo. Porém, lembremos que sequer a forma de livro é algo original em relação aos textos da Bíblia. Ela veio para substituir o rolo de papiro, forma mais antiga em que foram encontrados os primeiros registros escritos de livros, em grego e hebraico, as línguas do *Velho Testamento* (VIEIRA, 2017).

As versões em línguas que não o latim surgiram após a tradução para o inglês feita por John Wycliffe (STACEY, 2023) no final do século XIV, conhecida como a **Bíblia de Wycliffe**. Antes disso, o latim era a língua predominante dos textos bíblicos. A tradução de Wycliffe pretendia tornar a Bíblia acessível ao povo comum, possibilitando que eles lessem e compreendessem os ensinamentos sagrados diretamente, sem depender somente da igreja e do clero para interpretação. Com a popularização do livro, após a invenção da imprensa, ocorreu a reprodução em massa de cópias da Bíblia, que tem hoje versões nos mais diversos idiomas.

Com a passagem para o século XXI, o avanço tecnológico criou novas formas de relação de acesso entre leitores e estudiosos e os textos (LÉVY, 2000; LEMOS, 2004), mas em especial os

textos bíblicos, que, como dissemos, originalmente eram reservados a um seleto grupo. A relação de acesso a que nos referimos se deveu, primeiramente, à popularização do livro e a sua tradução em tempos anteriores, mas agora se dá inclusive pela modificação na interface e na disposição do texto para o leitor. Nessa disposição textual eletrônica, conformada no retângulo de uma tela de computador, primeiramente, mais tarde na tela de tablets e smartphones, o texto buscava ser um simulacro digital da página do livro. Atualmente, encontramos textos em muitos formatos, às vezes sem separação em páginas (tal qual um papiro digital), quase sempre surgindo de ou contendo hiperlinks e, muitas vezes, associados a outros códigos. A multiplicidade de arquivos digitais que se interconectam sugere um rompimento com a limitação do suporte textual, quer seja este suporte a moldura da página de livro, quer seja a extensão do rolo de papiro, promovendo novas formas de fruição literária.

Considerando as continuidades e os rompimentos nas maneiras tradicionais de acesso e de desfrutar dos textos literários, este artigo tem o objetivo de analisar a experiência do usuário dos recursos digitais utilizados no site Superbook com o intuito de transmitir, por meio de interatividade, multimídias e ludicidade, os ensinamentos contidos nos textos bíblicos. Para tanto, foi realizada pesquisa bibliográfica sobre os estudos bíblicos sob a perspectiva dos estudos literários, seguida de estudo teórico sobre a cibercultura e a literatura digital na contemporaneidade, de maneira a introduzir a pesquisa empírica a respeito do site Superbook, que alia o letramento literário, o estudo bíblico e o uso da tecnologia.

A Bíblia como texto literário

Para a fé judaico-cristã, a Bíblia é considerada um livro sagrado. O conjunto de livros que dão corpo à Bíblia tem, neste contexto, uma escrita inspirada por Deus, conformada por documentos de variada gama e diversidade, todavia temporal e espacialmente bem delimitada. Dentre os gêneros textuais presentes na Bíblia, é possível encontrar poemas, leis, profecias, parábolas, canções, entre outros, permeados pela narrativa mítica que retrata a trajetória do povo escolhido. Embora a Bíblia tenha longa tradição de estudos escritos pelos membros das corporações religiosas, “o desejo de lê-la bem tem amplas justificações culturais que permanecem completamente à margem das considerações religiosas” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 13).

Sendo o livro com o maior número de cópias produzidas na Terra, a Bíblia pode ser vista como guia de preceitos, valores e condutas morais, de inspiração primariamente religiosa, por vezes com caráter dogmático em relação a este aspecto. Porém, também é explorada literariamente, seja pela crítica, seja incorporada na literatura leiga, isto é, fora do cânone religioso do qual faz parte. Segundo Anderson de Oliveira Lima (2015),

[...] quem assim define a leitura da Bíblia como literatura geralmente são críticos literários seculares que precisam romper alguns preconceitos para que definitivamente incluam-na entre as obras

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

clássicas que frequentemente avaliam, obra que merece ser lida e estudada independentemente de sua importância religiosa (LIMA, 2015, p. 154).

A Bíblia oferece uma imensidão de textos desafiadores para os leitores que pretendem se aprofundar na análise hermenêutica, considerando o contexto histórico, os aspectos religiosos e espirituais e os ensinamentos éticos e morais. Além do conjunto imenso de possibilidades de estudo, a Bíblia oferece um acervo diversificado de gêneros literários, tais como: narrativas, poesias, cartas, profecias, parábolas, apresentando, portanto, subsídios necessários para fazer parte do cânone literário. A inexistência de conflitos entre as possibilidades de estudos sobre a Bíblia é reiterada por Zabatiero e Leonel (2011), que afirmam:

É mister reconhecer, neste momento, que não existe necessariamente antagonismo entre o caráter literário das Escrituras e sua visão como texto sagrado. Contudo, é igualmente imperativo que a abordagem religiosa conviva com o fato literário e o respeite. Na realidade, eles são complementares (ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 22).

Lima (2015) ressalta o fato de a Bíblia ultrapassar o campo religioso e expandir sua influência para contextos não religiosos. Por outro lado, o autor assume o caráter literário da Bíblia justamente pelas incoerências presentes em personagens, histórias e parábolas. Para ele, as narrativas ficcionais da Bíblia seriam capazes de “produzir um efeito de realidade que lhes é peculiar, e não deveria nos surpreender que essa ficcionalidade tão peculiar confunda um bom número de leitores” (LIMA, 2015, p.161). O autor indica que foi no final da década de 1970 que o interesse por estudar a Bíblia, sob essa nova ótica literária, aumentou entre os leitores elitizados, influenciados por diferentes grupos, conforme descreve:

[...] por um lado eles estavam influenciados pela teoria literária contemporânea, e alguns exegetas bíblicos passaram a empregar os instrumentos dos estudos literários seculares em suas leituras bíblicas, substituindo passos metodológicos antiquados e atualizando a exegese que já praticavam; por outro, críticos literários seculares adotaram a Bíblia como objeto para seus experimentos, tirando-a do exclusivo posto de livro sagrado e a equiparando aos demais títulos que já compunham o cânon literário da cultura ocidental (LIMA, 2015, p. 156).

Os iniciados, ou exegetas bíblicos, estudiosos da religião e das escrituras sagradas, muitas vezes utilizam os instrumentos teóricos e formais dos estudos literários, o que é uma relação de longa data (LIMA, 2015, p. 155). Segundo Edison Henrique Pesch (2017), a Bíblia é detentora de um rico conteúdo a ser estudado e explorado, por isso não deve existir conflito entre aqueles que acreditam na sacralidade dos textos bíblicos e os que apreciam os aspectos estéticos e literários destes documentos, sem contar o estudo histórico, que também se ocupa longamente do estudo de textos bíblicos considerando seus locais de criação e sua disseminação no tempo e no espaço. Pesch reitera que “a nova crítica literária estuda a textura retórica da obra como um todo acabado em vez de contemplá-la ao longo de uma linha cronológica de desenvolvimento desde pequenas unidades para fragmentos maiores até a última etapa de composição” (PESCH, 2017, p. 8), corroborando a visão de Lima sobre o aspecto fragmentário do texto bíblico.

O *Guia literário da Bíblia*, de autoria de Robert Alter e Frank Kermode (1997), obra extensa e fundamental para aprofundamento de aspectos estéticos e literários presentes na Bíblia, apresenta um conjunto panorâmico de estudos literários sobre os livros da Bíblia. Depois de uma apresentação e uma introdução sobre os exegetas e sobre as múltiplas facetas e formas literárias da Bíblia, vêm os capítulos, em que diversos estudiosos da Literatura e da Religião apresentam visões literárias e análises pormenorizadas de presença de conteúdo, formas e estilos literários em cada livro bíblico em particular. O trabalho de Alter e Kermode, baseado em outras pesquisas de Alter, figura hoje como o mais consistente compêndio da arte literária bíblica. Nas palavras dos autores, o guia procura promover uma “nova concepção da Bíblia como obra de grande força e autoridade literária, obra sobre a qual se pode perfeitamente acreditar que tenha podido moldar as mentes e vidas de homens e mulheres inteligentes por mais de dois milênios” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 12).

Vale ressaltar o entendimento de Alter e Kermode (1997) sobre a compreensão a respeito da unicidade que caracteriza a Bíblia. Os estudiosos reconhecem que a versão escolhida por eles – tal qual aquela que dá origem ao conteúdo do site Superbook que veremos adiante – “é apenas uma entre várias Bíblias, e a alguns pode parecer que nossa escolha tem implicações teológicas, embora as bases dela sejam inteiramente literárias” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 17). Com isso, reconhece-se também que, embora o estudo literário da Bíblia seja uma leitura possível, segue permeado pelas implicações de outras ordens não literárias, mesmo que não religiosas.

Não parece haver impedimentos sobre o estudo literário da Bíblia no ambiente acadêmico, todavia, Antonio Magalhães (2008, p. 17) afirma que “cursos de letras normalmente não incluem a Bíblia entre os clássicos, desconhecem e formam desconhecimento da Bíblia como fonte da literatura mundial. O contexto brasileiro é uma prova deste distanciamento da Bíblia como literatura”. No referido texto, o autor também discutia o fato de, segundo ele, haver, no Brasil, poucos estudos sobre a relação entre Bíblia e Literatura, ainda que não apresente fontes que confirmem as duas afirmações.

Um estudo de caráter literário sobre a Bíblia pode abordar os mais variados gêneros nela presentes. Pesch (2017) propõe uma sistematização de textos bíblicos de acordo com três conjuntos: os tipos textuais, os gêneros textuais e os gêneros literários. O autor afirma que a Bíblia contém, na tipologia por ele proposta, redações narrativas, descritivas e dissertativas (PESCH, 2017, p. 8). No que se refere aos gêneros textuais, Pesch remete à divisão platônica: oratório, epistolar e didático. Quanto aos gêneros literários, o estudioso apresenta uma categorização independente, subdividindo-os em lírico, narrativo e dramático. O autor não aborda outras formas de divisão dos textos bíblicos por gênero, mas menciona, por exemplo, que a parábola é uma das formas do gênero narrativo bíblico. Considera, todavia, devido à extensão, às personagens e outros critérios literários, que a parábola bíblica equivale ao conto moderno.

Nesse sentido, vale mencionar a relevância da definição de parábola, uma forma literária que provém justamente dos textos bíblicos, cuja narrativa, segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (1974), remete ao apólogo e à fábula, dado que nestas formas a moral da história determina o encerramento de sua “estrutura dramática”. Para o crítico, a parábola também se aproxima da alegoria, na medida em que há um propósito de comunicação ética altamente metafórico e hermético, apenas acessível a iniciados. O autor ilustra suas considerações mencionando exemplos de parábolas bíblicas, como “O Bom Samaritano”, “O Semeador” e “O Filho Pródigo” (MOISÉS, 1974). Não se confunde, portanto, com o conto moderno, na medida em que o conto não se encerra necessariamente em estrutura dramática, assim como pode prescindir de uma moral da história. No quadro esquemático de classificação de gêneros literários apresentada pelo próprio Moisés (1967, p. 53), “ficam excluídas as manifestações híbridas ou paraliterárias, como o teatro, a poesia didática, o jornalismo, a oratória, o apólogo, a fábula, o ensaio, a crônica, etc.”. Como veremos adiante, a fluidez das novas tecnologias colocará em xeque qualquer dos esquemas classificatórios, embora reconheça e acolha quase todos, senão todos, os gêneros e as formas literárias aqui mencionados.

Hipertexto, hipermídia, transmídia e cibercultura na contemporaneidade

Em plena era digital, novas práticas são delineadas para desenvolver e difundir conhecimento, arte, informação para a sociedade. Hoje, quase tudo acontece on-line, com o uso dos computadores, dos smartphones, dos tablets. A humanidade não consegue mais viver sem tecnologia, que traz uma série de benefícios, como também dissabores, caso não sejam tomadas as devidas medidas de proteção, uma vez que o tempo e a vida das pessoas ficam concentrados nesses dispositivos. Nesse universo de possibilidades de uso desta tecnologia, a literatura desfruta dos recursos tecnológicos para inovar e apresentar novas formas de produzir e fruir a arte literária.

Na tradição religiosa, assim como na literária, os textos críticos e as obras analíticas relacionadas com determinado texto se tornam, digamos, a fortuna crítica daquela obra, acrescentando ou questionando visões, esmiuçando aspectos formais e contextuais da obra, aprofundando, finalmente, o conhecimento sobre aquele documento, que costumava ser escrito e registrado quase exclusivamente em papel ou suporte parecido por milênios e que continua a ser reproduzido, visto e revisto, mesmo após o advento das novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs).

Segundo Fernanda Galli (2005, p. 125), “a linguagem da internet tem seus pressupostos que, naturalmente, estão caminhando para um novo modelo de comunicação”. A este novo modelo de comunicação a autora atribui a ideia de linguagem da internet, que ocorre utilizando o código escrito aliado a outras formas de expressão. A autora assevera que há uma especificidade na maneira como ocorre a comunicação e, portanto, a linguagem no ciberespaço. Assim como a

cultura influencia e é influenciada pela linguagem, no caso da linguagem da internet, é a cibercultura que ocupa a outra posição no binômio. O hipertexto está, nesse contexto, relacionado à maneira como se dão os esquemas comunicacionais, na medida em que todos os textos se interconectam, direta ou indiretamente.

A literatura, assim como outras formas de arte e cultura, não escapou à transformação relacionada com a tecnologia. Quase tudo está conectado, acontece de maneira presencial, mas também on-line. O uso de máquinas eletrônicas, isto é, de computadores, smartphones e tablets, influencia a maneira de fruição da literatura, da cultura e da arte, mas também sugere uma incorporação de aspectos dessas na sua configuração. Ainda são telas ou quadros o que vemos nas exposições virtuais, de modo que o formato dos textos, na sua maioria, segue o aspecto gráfico dos livros impressos desde Gutenberg.

No contexto da tecnologia, em que ocorrem a interação imediata, direta e constante, o compartilhamento e o acesso instantâneo a conteúdos e discursos, pode-se falar de literatura digital, assim como de arte digital. Devemos encarar, conforme aponta Isa Mestre (2018, p. 86), a “literatura digital interativa como fruto do nosso tempo, como reflexo da vivência e das características da contemporaneidade”. Segundo a pesquisadora, é a partir do surgimento da internet que

[...] a narrativa começa a ter capacidade para se libertar dessa materialidade, e consequentemente, dessa espacialidade, assumindo uma forma virtual que a transforma em algo *leve*, que, devido às potencialidades dos novos suportes, pode ser transportado, em segundos, para qualquer dispositivo digital, em qualquer ponto do globo (MESTRE, 2018, p. 90, grifo do autor).

A relação recíproca das novas tecnologias com as formas tradicionais de fruição literária enseja uma literatura que desfruta das mídias digitais como ferramentas para a construção de sua poética, apelando à diversificação do conteúdo literário para além do texto escrito. Mestre, em seu breve ensaio, evidencia que uma identidade fluida, fragmentária, múltipla, marcada pela individualidade líquida, encontra espelho na produção e na fruição literária da contemporaneidade, alterando, portanto, a identidade da própria literatura.

A amplitude do ciberespaço propicia que a literatura se torne desterritorializada, fragmentada e descontínua em relação ao processo de **canonização** explicitado na entronização dos textos literários na fortuna crítica formada por determinada obra e outras a ela relacionadas. O texto digital existe na tela, no quadro, mas em um aparelho eletrônico, composto por circuitos, bem distantes da organicidade da celulose em forma de papel, continua sendo literário. Se o texto digital torna imaterial o objeto literário, igualando sua existência aos demais objetos codificados na rede e registrados no espaço virtual, também estabelece uma continuidade dos textos literários, conectando literatura e leitores, assim como ajuda a amplificar a interatividade, seja pelo conteúdo

literário disponibilizado no espaço virtual, seja nas novas modalidades artísticas em que se privilegia a execução artística multimídia.

O ciberespaço gera uma cibercultura, que tem seus mecanismos próprios de reprodução e de iniciação. Segundo André Lemos (2004), a onipresença das novas tecnologias torna o discernimento de onde começam e onde terminam pouco claro, podendo ser encontradas TICs em geladeiras, automóveis ou relógios, cartões eletrônicos, telefones sem fio, etc. O autor reafirma a dissolução de fronteiras inclusive nas artes, nos meios de comunicação, enfim, em todas as esferas da cultura. Para o estudioso, pistas demonstram novas possibilidades estéticas, no sentido da fusão da tecnologia com a arte e de um compartilhamento social, considerando que “a cibercultura encarna a transformação da sociedade de consumo e da sociedade do espetáculo”, sendo, por isso, capaz de gerar “novas formas de reencantamento social, através das diversas agregações eletrônicas e do fazer artístico” (LE MOS, 2004, p. 257).

Marcella Cockell (2009) fala em letramento digital ou ciberletramento, enquanto Lemos (2004) afetuosamente apela ao reencantamento social pela cibercultura (como antídoto a uma tecnocultura anterior). Cockell recorre aos conceitos de multimídia e multimodalidade para explicar as novas formas de letramento na cibercultura. A estudiosa afirma que “o letramento pode ser considerado um fenômeno plural que reconhece diferentes tecnologias de escrita e diferentes práticas” (COCKELL, 2009, p. 84). A autora reivindica a noção de hipermídia para tratar do hipertexto (o texto que se conecta a outros por ligação eletrônica ou link), “quando não existe apenas o texto, mas imagens, sons e animações que podem ser visualizados na tela do computador e acessíveis através de links” (COCKELL, 2009, p. 84).

Como ressalva, reconhecemos a importância de não confundir o hipertexto e a hipermídia a que Cockell se refere com o conceito de hipertexto, conforme abordado por Gerard Genette (1989), cuja acepção está relacionada com a noção de intertexto de Julia Kristeva (2001), segundo a qual o texto sempre está construído na assimilação de textos que o antecedem. Assim, não deve ser confundido com o hipertexto digital e a hipermídia, ainda que estes guardem semelhança morfológica, haja vista que estão ligados a marcos teóricos distintos. De maneira sintética, Carlos Alberto Cortez Minchillo (2001, p. 86) resume o hipertexto digital ou eletrônico como aquele que “abrange qualquer texto estruturado de forma não-linear, permitindo a convivência simultânea de vários blocos de informação”.

Minchillo busca apoio na visão do historiador francês Roger Chartier (1998), que afirma que a mudança na forma material das práticas de leitura e escrita, que se tornou possível com o computador, carrega uma

[...] possibilidade para o leitor embaralhar, de entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica [...] traços [que] indicam que a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas de suporte material do escrito, assim como nas maneiras de ler (CHARTIER citado em MINCHILLO, 2001, p. 85).

Quando se refere ao espaço virtual em que o hipertexto mencionado por Minchillo ocorre, Pierre Lévy (2000) chama de ciberespaço ou rede um novo meio de comunicação que surge da internet. Já a cibercultura, para o autor, especifica “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 2000, p. 17).

O ciberespaço, na concepção de Lévy (2000), promove novas formas de acesso à informação, estilos de raciocínio e de conhecimento, potencializa a inteligência coletiva dos grupos humanos. Além disso, o estudioso afirma que faz parte desse **programa** da cibercultura promover a **interconexão** e a manutenção de comunidades virtuais. De certa maneira, a comunidade virtual e a inteligência coletiva que a cibercultura enseja e interconecta fez surgir, a partir dos materiais multimidiáticos relacionados aos estudos bíblicos, o site de conteúdos bíblicos Superbook, conforme veremos a seguir.

Superbook: um percurso exploratório de textos bíblicos transmídia

Em *Cultura da convergência*, Henry Jenkins (2009, p. 237) afirma que “no meio cristão, há alguns grupos que adotam os potenciais da nova cultura participativa, enquanto outros estão aterrorizados”, ao comentar as reações diversas aos textos inadequados da franquia *Harry Potter*, que ele considera uma série transmídia pelos diferentes produtos culturais advindos do que primeiramente eram romances juvenis. Em sua concepção, a narrativa transmídia trata de história que se desenrola em “múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2009, p. 138).

Com base no exemplo apresentado por Jenkins, o percurso exploratório a que nos dedicamos será delineado a seguir como uma jornada transmídia, uma vez que, o Superbook emprega múltiplas plataformas de mídias para divulgar sua mensagem, que consiste em ensinamentos cristãos por meio de narrativas bíblicas. Cada plataforma apresenta propostas distintas e atende a segmentos de público diferentes. Conforme referenciado por Camila Augusta Pires de Figueiredo (2016):

Cada meio, ou mídia, possui um mecanismo e planos de expressão próprios, uma maneira de criar verdade, de suscitar e satisfazer desejos e de entreter. Assim, não apenas os contos da tradição oral, as histórias bíblicas, os romances e as peças de teatro, mas também os filmes, os programas de televisão, as histórias em quadrinhos, os jogos digitais, de RPG, os mais diversos formatos midiáticos digitais etc., todos possuem diferentes maneiras de contar histórias e também, independentemente da mídia utilizada, todos podem contar histórias mais ou menos interessantes ou comoventes (FIGUEIREDO, 2016, p. 49).

Em 2023, o Superbook está exposto na rede mundial de computadores como uma produção multimidiática ou transmídia de temática bíblica. Originalmente uma série de animação (antes chamada de **desenho animado**), composta por vídeos curtos, atualmente está disponível dentro de

um site com o mesmo nome. O site, por sua vez, é de responsabilidade da associação cristã CBN, sediada nos Estados Unidos. O material do Superbook, embora o nome seja referente ao original, em inglês, está disponível em várias línguas. Neste artigo, abordaremos a versão em língua portuguesa do Superbook.

Além do site, é possível encontrar os vídeos e jogos da série Superbook disponíveis na plataforma de vídeos YouTube, na forma de aplicativo de celular e em redes sociais, como Facebook e Instagram. Cada mídia desenvolvida no site tem como objetivo envolver o usuário nas narrativas bíblicas. Segundo egresso da Uniandrade (2012):

O interessante é perceber o que cada meio, com sua especificidade, pode oferecer à narrativa central, com intuito de promover uma maior imersão do público naquela história. O entendimento da história por parte da audiência será “pleno” se o seu envolvimento com ela for grande. E essa compreensão mais abrangente passa pela interação com o conteúdo presente em diversas mídias e canais [...]. (NUNES, 2012, p. 77).

Essa interação com o público em diversas plataformas midiáticas, em que usuários experienciam à sua maneira e conforme seus interesses o conteúdo disponível, configura-se como uma experiência de interação transmídia, na medida em que é possível intercambiar tais plataformas por meio de links. No entanto, existe unidade de conteúdo ou, conforme temos afirmado neste artigo, um cânone previamente selecionado, a saber, a Bíblia, com objetivo transversal também muito bem delineado, qual seja, a educação moral de jovens cristãos em um contexto cibercultural.

Considerando que a pesquisa se propõe a realizar um estudo empírico sobre a leitura e a fruição literária do texto bíblico em ambiente de interação tecnológica, fez-se necessário, dada a extensão do tema e a multiplicidade de percursos, eleger o site — que por si só já contém diversos percursos possíveis — e deixar de lado as interações nas redes sociais e no aplicativo para celular, embora seja possível a realização de estudos sobre estes percursos a posteriori.

A seguir, no percurso exploratório do site Superbook como série transmídia, apresentaremos elementos que guiam o leitor, que chamamos também de **usuário** porque esta é a nomenclatura utilizada pelo site para se referir a quem lá tem perfil, mas também porque além da fruição do texto literário, é possibilitada a utilização visual e audiovisual, interação em jogos e roteiros de pesquisa, e o texto bíblico digital, que contém notas e outras mídias vinculadas em toda sua extensão. Na barra de menu da página inicial do site (Figura 1), encontramos no canto superior esquerdo a logomarca do Superbook e a representação da personagem Gizmo, uma das protagonistas do universo transmídia do Superbook. No canto superior direito, estão localizados os elementos relacionados ao acesso ao perfil do usuário e ao cadastro para quem não é usuário. Os conteúdos do site estão ordenados em seis categorias no menu principal, a saber: a) jogos, b) descubra, c) episódios, d) Bíblia, e) vídeos e f) rádio.

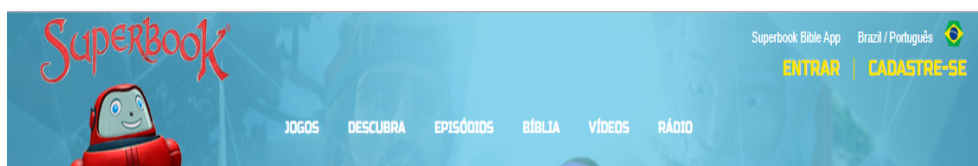


Figura 1. Barra de menu da página inicial do site Superbook.
Disponível em: <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

A primeira página do menu é a de jogos (Figura 2), o que sugere o incentivo do site para o acesso a esse tipo de atividade interativa e essencialmente transmídia. O acesso é facilitado pela organização da tela em quadros contendo o link para cada jogo. Há jogos temáticos para personagens, parábolas e histórias de vários livros bíblicos. Destaca-se um ranking com dados sobre os jogadores mais atuantes e melhor posicionados nos jogos do site.



Figura 2. Página inicial da seção de jogos do Superbook.
Disponível em: <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

Na segunda categoria do menu, “descubra”, são apresentados textos com conteúdo voltado a aproximar-se dos usuários não registrados. São informações majoritariamente escritas, com caráter persuasivo sobre a vocação religiosa e aproximação ao Cristianismo a partir do Superbook. O menu “episódios” apresenta leiaute com quadros e links para os vídeos da série Superbook. Os episódios estão apresentados de maneira aleatória, embora haja um campo de pesquisa para a busca de episódios ou temporadas da série animada.

A respeito do enredo da série Superbook, esse retrata a aventura de três personagens, os amigos Chris, Aline e Gizmo. Chris e Aline são figurações de pessoas, enquanto Gizmo é a figuração de um robô, sugerindo uma proximidade da história da série com o conceito de fábula, mencionado anteriormente, porque Gizmo é um robô de compleição e comportamento humanos, além de ser o portador da moral da história, na maior parte dos episódios. Configura-se aí a hipótese de as estruturas narrativas da série se enquadrarem no conceito de parábolas, adequando-se ao contexto das narrativas bíblicas que a série acompanha e eventualmente reproduz *tout court*. O grupo revisita momentos marcantes das narrativas bíblicas, interagindo com algumas

das figuras mais conhecidas. Vale ressaltar que as personagens da animação são parte do universo literário do Superbook, assim como sua interação com figuras bíblicas. À moda da educação religiosa tradicional, mas com roupagem renovada e conteúdos adaptados à cibercultura, a série é direcionada também para o lazer dos usuários.

O menu “Bíblia” contém uma versão especial, chamada pelo site de “Bíblia on-line”. Os aspectos dessa forma diferenciada de apresentação do texto bíblico apontam, como veremos, para uma caracterização da transmídia envolvendo os livros bíblicos e outras mídias adaptadas ou originadas da Bíblia. Na aparência do site feita para o texto bíblico (Figuras 3 e 4), a navegação no texto não imita a forma tradicional de difusão da Bíblia, isto é, páginas de um livro. Fica evidenciada a narrativa transmídia com a existência de elementos de ligação a outras formas de fruição da narrativa, que surgem conforme se acessa o texto bíblico, conectados na forma de links e com simulacros de interface que variam entre imagens, textos escritos e símbolos que remetem às outras partes da narrativa relacionadas com o conteúdo em tela. Os elementos mais próximos à forma textual clássica de ordenamento dos livros bíblicos são as numerações de capítulos e versículos, em forma de numeral no início de cada versículo no texto e na barra superior de navegação textual, que também tem setas para fazer o texto avançar ou retroceder na tela. O título de cada livro aparece centralizado na barra de navegação textual.

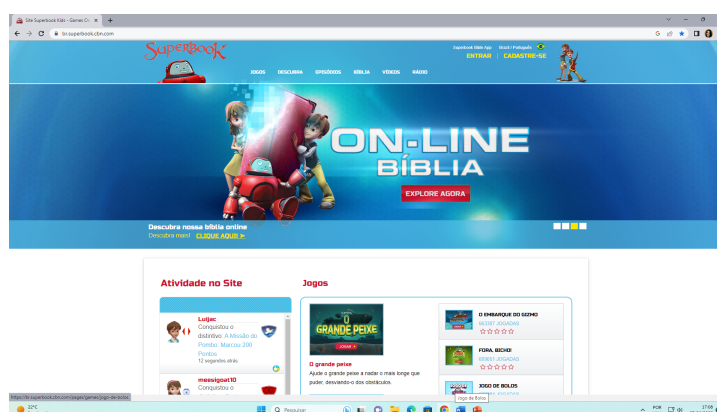


Figura 3. Página inicial da Bíblia *on-line* no Superbook.
Disponível em: <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 03 jul. 2023.



Figura 4. Página transmídia do livro de Gênesis com texto e animação do Superbook.

Disponível em: <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

Ocupando área equivalente à do texto escrito, ao lado direito da página, ficam visíveis quatro abas, como em um fichário. A primeira aba, intitulada “Visão”, trata de uma narrativa sobre as personagens de Superbook na forma de texto escrito, com uma história relacionada ao texto bíblico em tela. O texto é mostrado apenas se o usuário clicar em “mostrar mais”. Quatro quadros com links para as outras abas completam os elementos transmidiáticos da Bíblia on-line do Superbook.

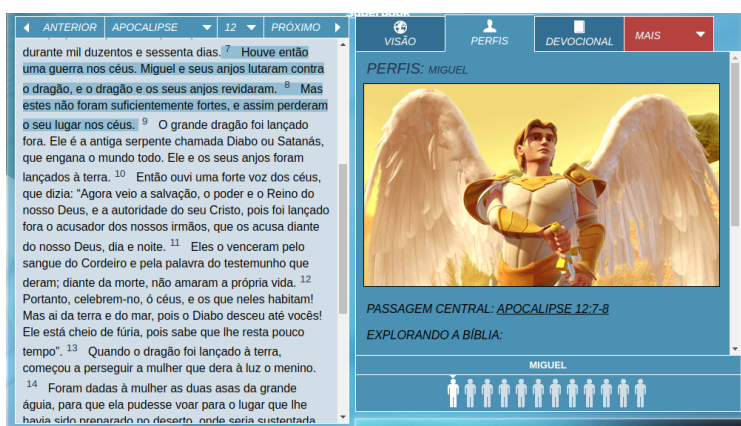


Figura 5. Fotografia de tela da Bíblia on-line e transmídias relacionadas.
Disponível em: <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

Na aba “Perfis” são arrolados textos sobre cada figura bíblica retratada no texto bíblico em tela, o que se assemelha a cartas de jogos de RPG, com a representação artística da figura retratada no perfil seguida de dados gerais de sua aparição na Bíblia e em outras narrativas hipertextuais, inclusive a do próprio Superbook.



Figura 6. Fotografia de tela de Perfil de figura bíblica do *Superbook*.
Disponível em: <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

A aba “Devocional” proporciona atividades práticas que o usuário pode realizar para completar o ciclo de estudo do texto em tela. A interação está presente com o preenchimento de

lista de atividades considerando a passagem do texto bíblico em tela. Por sua vez, para efeitos de confirmação da noção de transmídia, cabe ressaltar o conteúdo da aba “P & R”, que é sigla para “Perguntas & Respostas”, uma aba que se desdobra em três ficheiros, intitulados “Vídeos”, “P & R” e, finalmente, “Jogos”. Nessa aba, concentram-se os elementos transmidiáticos mais importantes na construção do Superbook, que não somente apresentam de maneira lúdica o texto bíblico, mas também adaptam e promovem a interação do usuário de diversas maneiras, com recriações audiovisuais das passagens bíblicas, com a adição das narrativas das personagens exclusivas do Superbook e dos jogos, que facilitam diferentes modalidades de apropriação da Bíblia pelos usuários do Superbook.

Na Bíblia on-line do Superbook, o usuário opta por qualquer uma das mídias e acessa o conteúdo imediatamente relacionado ao texto bíblico em tela. Essa configuração se repete em toda a extensão da Bíblia on-line, integrando, portanto, a totalidade da Bíblia e a narrativa paralela das crianças aventureiras do Superbook numa extensa série transmídia. Quanto aos usuários com perfil e utilizando o acesso ao perfil no site, eles podem acompanhar, na área respectiva, já mencionada, o avanço e a frequência de uso dos recursos transmidiáticos, seja pela medição das leituras de cada parte do texto bíblico, seja pela aferição pelo próprio usuário do acesso, da visualização e do preenchimento dos conteúdos transmidiáticos, isto é, dos vídeos, das perguntas e respostas e dos jogos disponibilizados.²³

Considerações finais

No que se refere às informações institucionais relacionadas ao site Superbook, consta da seção institucional da CBN (CBN, 2023) que o Superbook é uma série infantil que “ensina verdades morais atemporais e lições de vida, através das cativantes aventuras baseadas nas histórias da Bíblia”. O Superbook foi criado em 1981, como uma série bíblica animada para crianças, com o propósito de entretê-las e educá-las. A CBN (2023), que detém os direitos autorais do Superbook, disponibiliza gratuitamente esses conteúdos para entreter e educar um amplo, incluindo jogos infantis, programas de rádio, apresentação transmidiática de personagens e abordagem de questões relacionadas a Deus, a Bíblia e o relacionamento com Jesus.

A CBN usa o Superbook como uma estratégia contemporânea de evangelização, alcançando pessoas em 139 países. O canal do Superbook Brasil no YouTube (YOUTUBE, 2023) tem mais de um milhão de inscritos e se apresenta como “um ministério global sem fins lucrativos”, que “fornece evangelismo de mídia e ajuda humanitária” em “165 países e territórios” (CBN, 2023). Além disso, o site oferece artigos sobre temas importantes para os pais, como a criação de filhos segundo a Bíblia e estilo de vida saudável para as crianças.

²³ A fotografia de tela de outros elementos e a imagem do perfil individual não serão veiculadas em figura neste artigo para obedecer ao disposto na legislação brasileira vigente, por conter dados pessoais de usuários.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Por fim, reafirmamos a noção de Lévy sobre um dos pilares da cibercultura, qual seja, o de criar e manter comunidades que “ajudam seus membros a aprender o que querem saber”, enquanto “constroem e dissolvem constantemente suas micrototalidades dinâmicas, emergentes, imersas, derivando entre as correntes turbilhonantes do novo dilúvio”, na medida em que “nossa espécie, pela globalização econômica, pelo adensamento das redes de comunicação e transporte, tende a formar uma única comunidade mundial, ainda que essa comunidade seja — e quanto! — desigual e conflitante” (LÉVY, 2000, p. 249).

Referências

ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

COCKELL, M. Ciberletramento: multimídia e multimodalidade como propostas de letramento. **Solettras**, São Gonçalo, n. 17, pp. 81-88, 2009.

GALLI, F. C. S. Linguagem da Internet: um meio de comunicação global. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. dos S. (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção do sentido. São Paulo: Cortez, 2010.

FIGUEIREDO, C. A. P. de. Narrativa Transmídia: modos de narrar e tipos de histórias. **Letras**, Santa Maria, v. 26 n. 53, pp. 45-64, jul./dez. 2016.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: la literatura em segundo grado. Trad. Célia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1989.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica** 1. 4. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2001.

LEMO, A. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LÉVY, P. **Cibercultura**. 2. ed. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LIMA, A. de O. Referência de fonte eletrônica. **A Bíblia como literatura** – A Bíblia como ficção. Portal Metodista, v. 29, n.1, pp. 153-168, 2015. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/5203/4840>. Acesso em: 26 mai. 2023.

MAGALHÃES, A. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S. *et al.* (Org.). **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém, pp. 11-24, 2008.

CAMARGO, Eunice Maria Linhares Cirino. Explorando a experiência literária transmídia de textos bíblicos: uma análise do site Superbook, pp. 202-216, Curitiba, 2023.

MESTRE, I. Literatura digital interativa, uma literatura à medida do nosso tempo. **P2P & Inovação**, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1, pp. 85-108, 2018.

MINCHILLO, C. A. C. **Literatura em rede**: tradição e ruptura no ciberespaço. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2001.

MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1967.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

NUNES, J. V. M. Narrativa transmídia: da literatura a outras mídias. **Scripta Alumni**, Uniandrade, Curitiba, n. 7, pp. 76-92, 2012.

PESCH, E. H. Referências de fonte eletrônica, A Bíblia como fonte literária. **Teologia e Espiritualidade**, v. 4, n.7, pp. 7-17, 2017. Disponível em: <https://faculadecristadecuritiba.com.br/storage/2018/11/Numero7-Junho-2017-Art1.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023.

STACEY, J. Referências de fonte eletrônica. Translation of the Bible of John Wycliffe. **Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/John-Wycliffe/Translation-of-the-Bible>. Acesso em: 26 mai. 2023.

SUPERBOOK. Referências de fonte eletrônica. **Superbook Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/@SuperbookBrasil>. Acesso em: 5 jun. 2023.

SUPERBOOK. Referências de fonte eletrônica. **Sobre a CBN**. Disponível em <https://br.superbook.cbn.com/>. Acesso em: 5 jun. 2023.

VIEIRA, F. M. (Org.). **Manuscritos do Mar Morto** – 70 anos da descoberta. São Paulo: Humanitas, 2017.

ZABATIERO, J. P. T.; LEONEL, J. Referências de fonte eletrônica. **Bíblia, literatura e linguagem**. São Paulo: Paulus, 2011.

VIDA E ARTE DE VINCENT VAN GOGH NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM *COM AMOR, VAN GOGH*

Autora: Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho explora o processo de adaptação cinematográfica no filme-animação *Com amor, Van Gogh* (2017). Escrito e dirigido por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, o filme encena um período da vida do pintor Vincent Van Gogh (1853-1890) e é o primeiro filme feito por meio da técnica *storyboard*, usando telas pintadas a óleo. Para composição de cenário e personagens foram usados figuras e paisagens presentes nas obras do artista, para composição do roteiro, as informações nas cartas trocadas entre Vincent Van Gogh e seu irmão Theo Van Gogh, que estão sob a custódia do Museu Van Gogh. A transposição alcançou resultado mediante a utilização da computação gráfica e a apropriação dos elementos estéticos e semióticos das telas do artista. O estudo da transposição dos elementos da linguagem das Artes Visuais para a linguagem da animação cinematográfica foi mediado pelos autores Lúcia Santaella, Marcel Martin e Linda Hutcheon.

Palavras-chave: artes visuais; semiótica; linguagem; animação. biografia.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo analisar a adaptação de texto verbal escrito e pinturas para a linguagem cinematográfica da animação, que ocorre para a realização da cinebiografia *Com amor, Van Gogh* (2017), escrito e dirigido pela cineasta polonesa Dorota Kobiela e pelo cineasta e produtor britânico Hugh Welchman. O longa-metragem de animação tem características inéditas de composição e retrata os dois últimos anos de vida do artista holandês Vincent van Gogh (1853-1890). O ineditismo da concepção cinematográfica de *Com amor, Van Gogh* se dá pelo fato de ser o primeiro filme feito totalmente por meio do efeito de animação a partir de telas pintadas a óleo. A transposição das linguagens verbal e não verbal, de mídia fixa, para a linguagem cinematográfica, mídia em movimento, se fez, principalmente, por meio de muitas interferências da tecnologia digital.

O longa-metragem de animação de Kobiela e Welchman, lançado em 2017, tem duração de 95 minutos, produção do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte e classificação etária de 14 anos. A cineasta Kobiela desejava produzir um filme-homenagem para o pintor que teve uma vida cercada de decepções, revezes amorosos, financeiros, familiares e que só foi reconhecido após a morte.

Van Gogh é considerado mundialmente como um pintor pós-impressionista. O pós-impressionismo teve início na Europa, por “um grupo de pintores que estiveram em atividade nas últimas duas décadas do século XIX e na primeira década do século XX. Eles tinham muito pouco em comum, mas seu ponto de partida era o mesmo: os impressionistas” (BECKETT, 1997, p. 308).

Até o século XIX, o reconhecimento pela Academia de Arte da França era o que se acatava como modelo para uma obra de arte e era produto da precisão figurativa, ou cópia perfeita de uma

realidade observável, obras feitas em ateliês, quadros de grandes dimensões. Os impressionistas, ao contrário dos acadêmicos, pintavam ao ar livre, representando cenas do cotidiano e paisagens, apropriando-se dos efeitos fugazes da luz natural, telas de pequenas proporções. Os impressionistas não ‘copiavam’ a realidade, mas representavam à sua maneira. Claude Monet (1840-1926) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) foram grandes expoentes dessa vanguarda.

Os últimos anos do artista: um texto-fonte para o roteiro

Durante muitos anos, Vincent Van Gogh perambulou entre a Holanda, a Bélgica e a Inglaterra, até que em 1885 foi estudar pintura na Antuérpia, sendo mantido financeiramente por seu irmão Theo van Gogh (1857-1891).

Após três meses na Antuérpia, o pintor segue para Paris, França, onde vai morar com o irmão, que nesse tempo era *marchand* de arte com certo reconhecimento. De certa forma, o pintor foi seduzido pela estética impressionista, nesse período em que morou em Paris. “A chegada de Van Gogh a Paris, [...], o fez embarcar num curso sobre ‘modernismo’ que durou dois anos. Passou de uma palheta de tons sombrios, uma palheta holandesa, à uma palheta brilhante, intensa do Impressionismo” (BOARDMAN, 2008, p. 115).

Na cidade-luz, o artista compõe obras monocromáticas no início, mas vai investir em autorretratos, flores e cores, e se dispõe a dar-lhes vida como faziam os impressionistas. Todavia, Van Gogh queria estabelecer maior intensidade e expressividade cromática, desejava flores luminosas. Ele conseguiu esse efeito pintando girassóis com pinceladas desassociadas e carregadas com cores puras, (primárias) combinando-as às cores complementares (secundárias). “O complemento de cada uma das três cores primárias (vermelho, azul e amarelo) é a combinação das outras duas. Vermelho e verde; azul e laranja; e amarelo e violeta são os pares básicos”. (BECKETT, 1997, p. 390). Essa técnica causa um efeito específico, segundo Beckett (1997), pois colocar duas cores complementares lado a lado faz ambas parecerem mais brilhantes. Dessa forma, mesmo um tanto deslocado em Paris, Van Gogh já se direcionava para um novo estilo, seu próprio estilo, que irá aprimorar nos últimos dois anos de sua vida. Além de usar as cores complementares, Van Gogh promovia o volume por meio das pinceladas exageradas de tinta, criando texturas visuais e táteis, que se tornaram sua marca registrada.

Em Paris, seus girassóis despertaram a admiração do artista Paul Gauguin (1848-1903) e estabeleceu-se aí uma amizade. Quando Van Gogh mudou-se para Arles, cidade às margens do rio Ródano, no sul da França, ele convidou Gauguin para compor um ateliê coletivo de pintura. Gauguin chegou em Arles em 24 de outubro de 1888 e em 24 de dezembro do mesmo ano acontece uma discussão entre os dois que culmina com o corte da orelha do holandês e, posteriormente, sua ida para o asilo Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy-de-Provence. Após um ano no asilo, Van Gogh, como sempre, ajudado pelo irmão, deixa o asilo e segue para Auvers-sur-Oise, cidade

agrícola próxima a Paris. O objetivo de Theo Van Gogh é ficar mais próximo do pintor, todavia, Vincent não se sente tranquilo o suficiente para continuar, pois há dificuldades com as quais não consegue lidar, preocupações em relação ao futuro e à sobrevivência financeira deixam-no perturbado. Em 27 de julho de 1890, apenas 70 dias após sua chegada em Auvers, Van Gogh acaba por atirar contra si mesmo, não se sabe com certeza, se intencionalmente ou acidentalmente, mas, em decorrência do ferimento, o pintor morre dois dias depois, sendo enterrado em Auvers-sur-Oise, em 30 de julho de 1890.

Essa sucinta biografia de Van Gogh não se detém a detalhes, mas a fatos marcantes e aos últimos locais em que o pintor morou. Ela não informa sobre o fato de que Van Gogh era um artista dotado de extraordinário talento artístico e, também, um pintor extremamente obstinado, que viveu para sua arte. É preciso acrescentar a sua biografia, então, que, apesar de toda a dedicação, talento e criatividade, o pintor vendeu apenas um único quadro em vida. Esse fato levava Vincent Van Gogh a ser dependente financeiramente do irmão e o impedia de ter relacionamentos amorosos, questão muito importante para o artista. Todas essas frustrações culminaram com uma desilusão generalizada. Após sua morte, Van Gogh foi considerado um artista visionário, mas que havia sido incompreendido em vida e tratado como perturbado.

Para o crítico de arte e poeta Ezra Pound (1995, p. 77), “Os artistas são as antenas da raça”. Pound, com essa afirmação, traz a ideia de que os artistas, muitas vezes, são tachados de loucos por perceberem algo que a maioria dos indivíduos não identificam. Sob essa perspectiva, Van Gogh, na atualidade, é considerado um artista genial, pois sua visão de mundo estava muito além do seu tempo. Para muitos estudiosos de arte, Van Gogh foi um mártir de sua própria genialidade.

Dois textos-fontes: um roteiro e as pinturas

Uma vida povoada de carências opõe-se ao admirável legado artístico que Vincent Van Gogh deixou. Esse paradoxo entre aflição e genialidade é o que Kobiela e Welchman intencionavam dar a conhecer em sua narrativa cinematográfica. Welchman, comentando sobre o desenvolvimento do roteiro, no site criado especialmente para divulgar os detalhes do filme, cujo endereço eletrônico é <<https://lovingvincent.com/blogs,203.pl.html>>, afirmou:

Para nós estava muito claro que Vincent não era louco. A história não deveria ser sobre sua loucura, deveria ser um choque desconcertante com a jornada que ele fez e o que ele conquistou em apenas oito anos. Mas também tivemos que lidar com a percepção generalizada de que ele era um artista torturado, louco e sofredor (WELCHMAN, 2017, s/p)

A percepção que os cineastas queriam despertar nos espectadores do filme seria o resultado do trabalho de adaptação de dois textos-fontes. Para Linda Hutcheon, “um texto anterior do qual se origina outro é sempre chamado de *texto-fonte* ou *original*” (HUTCHEON, 2013, p. 13, grifos da autora). O primeiro texto-fonte, então, era a vida do pintor em seus últimos dois anos. Kobiela

pesquisou em biografias do pintor e cotejou as informações com as cartas trocadas entre Vincent e seu irmão Theo Van Gogh. Principalmente as cartas trocadas quando o pintor morou nas cidades francesas de Arles, Saint-Rémy-de Provence e Auvers-sur-Oise, pois as cartas, sendo quase diárias nesse período, trazem um relato extremamente rico do dia a dia do pintor.

A proximidade afetiva entre os irmãos, os assuntos de interesse comum e o caráter contínuo das cartas, gerava uma espontaneidade nos escritos e culminaram por apresentar-se uma fonte rica em detalhes íntimos, artísticos e cotidianos. As cartas compõem um texto-fonte na sua totalidade. A produção do filme destacou em seu site o papel das cartas na concepção do roteiro. “Vincent era um ávido escritor de cartas e deixou mais de 800 cartas que a dupla de diretores e roteiristas Dorota Kobiela e Hugh Welchman utilizou ao escrever o roteiro do filme²⁴”.

Todavia, os cineastas foram além das cartas, na busca por informações fidedignas, e pesquisaram em diversos locais. Conforme afirma Welchman,

Nós lemos cerca de 40 diferentes publicações sobre Vincent: biografias, acadêmicos, ensaios e obras ficcionais. Mais de 4 anos visitamos 19 museus em 6 países para ver cerca de 400 pinturas de Van Gogh. Também assistimos as principais produções de filmes e documentários sobre sua vida e entrevistamos especialistas no Museu Van Gogh (WELCHMAN, 2017, s/p)

O outro texto-fonte, ou outros, foram as pinturas do artista. Kobiela e Hugh Welchman queriam que as pinturas fossem o foco principal e mais importante do filme. “As pinturas deveriam falar por si mesmas”, registrou Welchman, ao site do filme. Welchman explica que a frase é uma alusão ao que escreveu Vincent Van Gogh, em carta de 23 de julho de 1890, para o irmão Theo Van Gogh, mas que não foi enviada. “Não podemos falar senão pelas nossas pinturas²⁵”. A intenção era que a arte e a vida de Van Gogh fossem para o cinema em um processo de adaptação cinematográfica. Conforme explica Linda Hutcheon,

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia [...]e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Para essa adaptação, a escrita do roteiro ficaria sob a responsabilidade de Kobiela, que partiria das informações contidas nas cartas trocadas entre os irmãos. Já para o conceito visual do filme, o plano expressivo da obra, ou paisagem cenográfica, seriam usadas as telas a óleo do pintor. Dorota Kobiela utilizaria a técnica denominada *storyboard*, um processo que consiste em dispor imagens em uma sequência. Essa técnica, antes da invenção dos computadores, possibilitava a criação dos desenhos animados para a televisão. Por meio dessa técnica, a partir de um desenho, aplicando-lhe pequenas mudanças consecutivamente, o efeito que se tem ao visualizá-los em sequência é a ilusão do movimento. Porém, Kobiela e Welchman não iriam usar desenhos, mas

²⁴ Disponível em: < <https://lovingvincent.com/blogs,203,pl.html> >. Acesso em: 20 jul. 2023.

²⁵ Disponível em: < <https://vangoghletters.org/vg/letters/RM25/letter.html> >. Acesso em: 20 ago. 2023.

partiriam de pinturas a óleo do artista. O problema é que isso nunca havia sido feito em tão larga escala. Aos quadros, seriam feitas pequenas alterações em tinta óleo, que constituiriam novos efeitos, o que levaria um longo tempo e despenderia grandes esforços e organização. Mas seria o grande desafio da animação. Então, para avaliar a produção que enfrentaria, Kobiela, que é artista plástica, escolheu algumas telas de Van Gogh e reproduziu-as constituindo um curta-metragem de animação. Simulou, dessa forma, as atividades que enfrentaria.

Linda Hutcheon adverte que os textos adaptados sofrem inconformidades no processo de transposição, “as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Esse conceito de adaptação literal está inevitavelmente no caráter palimpséstico do encontro de textos. Para o teórico literário francês, Gerard Genette, em seu livro *Palimpsestos a literatura de segunda mão* (2010), palimpsesto era um papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro, “Assim, no sentido figurado entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos²⁶) todas as obras derivadas de uma obra anterior [...]” (GENETTE, 2010, p. 7).

Portanto, um texto novo tem esses ‘outros’ textos em si mesmo. O ‘texto-produto’ ou como menciona Genette, hipertexto, será uma obra nova, mas que deixará perceptível textos anteriores. O filme, então, deixaria transparecer ambas as informações dos dois textos-fontes, cada um com suas especificidades. Mas, a alteração para a mídia cinematográfica também haveria de se apropriar das múltiplas possibilidades de *performance* que ela possibilita, conforme afirma Hutcheon, “Logicamente, as adaptações cinematográficas também acrescentam corpos, vozes, sons, música, trajes, arquitetura, e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 65).

Dessa forma, essa nova criação seria composta por fotografia sequencial, músicas, percussão, arte cênica, luzes, figurino, maquiagem, performances múltiplas e ilimitadas.

A cinebiografia: O enredo do roteiro de Kobiela e Hugh Welchman

Dorota Kobiela iniciou a escrita do roteiro, mas foi um processo de muitas idas e vindas, conforme destaca a cineasta no site de divulgação do filme.

De longe, o desafio mais difícil foi reescrever o roteiro como um filme de 80 minutos. Eu me vejo como diretora, não como escritora. Eu não poderia simplesmente escrever um filme biográfico como *Lust for Life*²⁷, eu só poderia ter cenas que se passassem ou pelo menos comesçassem ou terminassem nas pinturas de Vincent. (KOBIELA, 2017, s/p)

²⁶ Para Gerard Genette, hipertextualidade é toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário.

²⁷ *Lust for Life* (1956), cuja tradução em português é *Sede de Viver*, é um filme americano, dirigido por Vincent Minnelli e codirigido por George Cukor que retrata a vida do pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890). O filme foi baseado na novela de mesmo nome, escrita por Irving Stone, em 1934. Estrela Kirk Douglas como Vincent e Anthony Quinn como Paul Gauguin. 122 min. O filme foi muito premiado. Anthony Quinn recebeu o Oscar de melhor ator coadjuvante. E Kirk Douglas recebeu o Globo de Ouro como melhor ator dramático.

Conforme as informações divulgadas no site do filme, Kobiela escreveu o primeiro e o segundo rascunhos do roteiro em polonês, mas a tradução para o inglês iria levar muito tempo, assim ela declarou:

[...] decidi que escreveria rascunhos futuros em inglês. Então, neste ponto, redigi com a ajuda de Hugh e o cooptei como meu coescritor. Nos dois anos e meio seguintes, produzimos cinco novos rascunhos completos e muitas pequenas revisões desses cinco rascunhos, e tivemos duas mudanças completas de direção durante esse período (KOBIELA, 2017, s/p).

Kobiela e Welchman sabiam que o carteiro Joseph Roulin era um amigo próximo de Vincent. Por conta dessa amizade, Van Gogh pintou 23 telas com membros da família do carteiro, o carteiro e sua família eram uma parte importante da vida do pintor, conforme afirma Kobiela: “Ele pintou mais retratos do Carteiro Roulin do que de qualquer outra pessoa, exceto ele mesmo”. (KOBIELA, 2017, s/p). Mas os cineastas não queriam que a história fosse contada do ponto de vista do carteiro.

Em vários pontos da jornada de escrita do roteiro de *Com amor, Van Gogh*, outros personagens foram os protagonistas centrais da história. No entanto, todos eles tinham opiniões fortes sobre Vincent, mas queríamos um personagem principal que começasse bastante indiferente a Vincent e pudesse ser atraído para o mistério e a magia de seu mundo e para a tragédia de sua morte prematura (KOBIELA, 2017, s/p).

Armand Rolin, filho de Joseph Rolin foi a escolha mais adequada para essa transformação que os cineastas queriam. É sob seu ponto de vista que a história será contada.

O filme *Com amor, Van Gogh* tem início quando Joseph Rolin está em Arles e entrega ao filho, Armand Rolin, uma carta que havia ficado em Auvers, embaixo da cama onde o pintor morrera. Essa carta havia sido remetida a Paris, mas retornara a Auvers, ficando retida em Arles, nas mãos de Joseph Rolin. O carteiro, então, incumbe o filho de entregar pessoalmente a carta a Theo van Gogh que morava em Paris. Armand Rolin assume o foco narrativo.

Portanto, o enredo do filme tem início *in ultimas res*, ou seja, quando Vincent Van Gogh já está morto, em Arles, ao final de 1891. O início do filme é marcado por duas advertências escritas na tela, que são intermediadas por um narrador. “O filme que você está prestes a ver foi inteiramente pintado a mão por uma equipe de mais de cem artistas”. A segunda advertência mostrada na tela é um recorte de jornal onde está divulgado a notícia do acidente com arma de fogo, em 27 de julho e a morte do pintor, ocorrida dois dias depois, em 29 de julho de 1890. Abaixo da imagem do jornal está escrito: “Os eventos deste filme são passados um ano após a morte de Vincent van Gogh. A viagem começa em Arles, 1891”.

A cena seguinte é Joseph e Armand Rolin conversando sobre Vincent Van Gogh e, em seguida, o jovem filho do carteiro já está em um trem a caminho de Paris.

Uma vez na cidade-luz, Armand encontra-se com Père Tanguy, o fornecedor de tintas de Van Gogh. O diálogo entre os dois fornece mais informações sobre a trajetória de vida do pintor.

Tanguy diz para Armand que Theo van Gogh está morto e seguem-se cenas em *flashback*, cuja narração é de Tanguy, nessas cenas há muito sobre a vida de Vincent. Memórias que despertam a vontade de Armand em buscar uma explicação para o suposto suicídio do pintor. A estética filmica do que aparece em *flashback* é sempre em preto e branco.

Armand segue para Auvers-sur-Oise e se pergunta: teria sido suicídio? Teria sido um acidente? Ele, então, se encontra com várias pessoas na sua busca por respostas: com a governanta do Doutor Gachet, Louise Chevalier; a menina Adeline Ravoux, filha do dono da pensão onde Vincent morou; um barqueiro e Marguerite Gachet, a filha do Doutor Gachet.

Na busca pela verdade, Armand Rolin refaz o caminho que Vincent havia feito em 27 de julho. Nessa ocasião, envolve-se em uma discussão, vai parar na delegacia, segue para conhecer um outro médico da cidade que acredita que Vincent fora assassinado. Esse médico deixa Armand ainda mais confuso. Ao final do filme, Armand Rolin reencontra Marguerite Gachet e este reencontro é marcado por muitas revelações, uma das quais sobre uma briga entre Doutor Gachet e Vincent. No dia seguinte, Armand encontra-se com o próprio Dr. Gachet e este lhe conta que a morte de Vincent seria em decorrência de palavras que ele lhe dissera. Assumida a culpa, Armand entrega ao médico a carta derradeira, para que ele a remeta a Johanna van Gogh-Bonger, viúva de Theo van Gogh. Armand retorna a Arles e a última cena é uma conversa, à noite, entre Armand e o pai, Joseph Rolin, lembrando pensamentos de Vincent e lendo a carta que Johanna Van Gogh-Bonger enviou em agradecimento ao esforço de Armand Rolin.

Ao final do filme, há uma última mensagem em tela: “Nos 8 anos entre começar a pintar e sua morte, Vincent pintou mais de 800 quadros, e apenas um foi vendido enquanto estava vivo. Postumamente foi proclamado o pai da arte moderna”.

No enredo do filme, há alguns distanciamentos da realidade, visto que Joseph Rolin, em 1891, está morando em Marselha, conforme carta escrita por Vincent a Theo, em 17 de janeiro de 1889²⁸: “Roulin vai sair e já no dia 21 vai trabalhar em Marselha. [...] É uma promoção para ele, mas é um consolo muito, muito escasso que o governo dá desta forma a um funcionário assim depois de tantos anos de trabalho” (VAN GOGH, 1882, s/p). Outros afastamentos são a ida de Armand a um médico de Auvers, algo que não foi relatado nas cartas de Vincent, assim como também a briga com Gachet.

As cenas do roteiro foram gravadas com os atores vestidos, conforme as personagens dos quadros de Van Gogh. O artista que faz o papel do carteiro Rolin é o ator irlandês Chris O'Dowd e de Armand Rolin é o ator inglês Douglas Booth. O roteiro do filme, portanto, se apropria de momentos de ação e momentos de recordação. Por meio das ações de Armand, o público segue uma busca por informações acerca da morte do artista. Por meio das recordações, o público conhece fatos passados da vida do artista.

²⁸ Disponível em: <<https://vangoghletters.org/vg/letters/let736/letter.html>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

O processo de adaptação para o cinema

Em termos práticos, Kobiela iria se apropriar dos recursos semióticos da pintura para realizar sua intenção. “A etimologia do termo *semiótica* provém do grego *semeion* que significa signo e *sêma*, que pode ser traduzido por ‘sinal’ ou também ‘signo’ (NÖTH, 1995, p. 21).

Esses recursos conectados, permitiram que às imagens estáticas das obras de Van Gogh fossem acrescentados movimentos contínuos, próprios da linguagem cinematográfica. Para compreender o efeito das obras de Van Gogh na retina do observador é preciso compreender a semiótica da composição de suas escolhas estéticas e de seu estilo.

Conforma Lexikon (1995, p. 7), “Toda linguagem transmite e comunica experiências”. Observando-se os dois últimos anos de produção artística de Van Gogh, é possível depreender a marca de seu estilo, o contraste das cores complementares, as texturas constituídas, principalmente, por pinceladas desassociadas, contínuas ou em espiral. Essa é uma forma do artista comunicar suas experiências. Van Gogh não insere linha divisória entre figura e fundo, as pinceladas e as cores é que definem essa transição. Suas pinceladas são simbólicas porque representam algo além de si mesmas, porque todo símbolo é algo portador de significado e passível de interpretações. O símbolo é rico porque desloca o observador da passividade, transporta-o a muitas combinações de significados. A relação entre cor e textura, sendo simbólicas, pode conduzir a uma variedade de interpretações.

O estudo dos signos é muito antigo e abrange as linguagens verbais e não verbais e está relacionado a como a mente interpreta o mundo. Nos primeiros anos do século XX, Ferdinand de Saussure (1857-1913) e Charles Sanders Peirce (1839-1914) deram ares de ciência a esse estudo. Segundo Santaella (1990, p. 9-10), “o século XX viu nascer e está testemunhando o crescimento de duas ciências da linguagem. Uma delas é a Linguística, ciência da linguagem verbal. A outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem”.

Para Peirce (citado em SANTAELLA, 1990, p. 58), a semiótica é o estudo dos signos representativos, ou seja, os elementos que possuem algum significado e sentido para o ser humano, em uma comunidade. Aprofundemos um pouco mais, o conceito de *signo* – segundo Peirce, é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto e que produz um efeito interpretativo. “Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto” (SANTAELLA, 1990, p. 58).

Peirce também discorreu sobre o ícone, uma representação visual que se dá por semelhança, a figurinha *smile*, por exemplo, é um ícone representativo da felicidade; nas artes visuais a cor, a perspectiva, os planos da obra, o volume e as formas das figuras são ícones significativos. Segundo Trabant (1976, p. 25-26), “Os ícones são, no entanto, primeiro que tudo, signos artificiais, criados pelo homem, e, desse ponto de vista genético, são portanto, arbitrários”.

Portanto, da perspectiva semiótica, para constituição do filme *Com amor, Van Gogh* foi necessário a apropriação dos elementos da linguagem das artes visuais: o ponto, a linha, a cor, a forma, a profundidade, a perspectiva, o contraste, a textura, os planos e os elementos figurativos, presentes nas obras de Vincent Van Gogh. Esse artista criou uma linguagem específica, sua própria maneira de passar sua mensagem ao mundo. A interpretação de suas obras está vinculada ao caráter simbólico e iconográfico dos elementos presentes nas obras, como a cor amarela, que é predominante na extensa obra de Van Gogh, o cineasta Hugh Welchman convenceu-se de que ela não era só uma cor na obra do artista, ele registrou no site de divulgação do filme.

Nós pesquisamos e testamos nove marcas diferentes de tintas a óleo de seis fabricantes. Levamos em consideração a qualidade da tinta, a viscosidade, a cor das cores, a variedade de cores e o preço. A cor que mais importava para nós era amarela. Precisávamos de uma marca que tivesse uma boa variedade de amarelos e de que o amarelo ficasse muito saturado (WELCHMAN, 2017, s/p).

A cor é um elemento representacional e simbólico para as artes visuais, podendo transmitir inúmeras sensações ao observador, calor ou frio, paz ou conflito, tristeza ou alegria, solidão, vibração, sofrimento, entre outras sensações. As paisagens de verão, geralmente são representadas por cores quentes, amarelo, vermelho e laranja, as paisagens de inverno são geralmente representadas pelo azul, verde, violeta e lilás, cores frias que lembram o gelo, a água, o frio.

Um exemplo de análise semiótica no estilo de Van Gogh pode ser percebido na obra *O semeador* (1888). Nesta obra o céu não é azul, ou cinza, como seria um céu observável, mas é intencionalmente carregado de amarelo. O artista destaca, por meio da intensidade dessa cor, o calor que faz, nessa hora do dia, o sol nascendo.



Figura 1: VAN GOGH, Vincent. *O Semeador*. 1888. Óleo sobre tela, 64 x 80,5 cm. Otterlo Kröller-Muller Museum, Holanda.

Disponível em: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-the-sower>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Na obra *O Semeador*, o ritmo ocasionado pelas pinceladas na mesma direção sugere movimento, ação, força e dinamismo de uma cena acontecendo, não é a representação de uma imagem estática, as pinceladas deixam isso claro, no meio delas o semeador, com o braço levantado indica que está trabalhando, está semeando.

Todo o primeiro e segundo planos da obra estão destinados à terra revolvida, ou seja, por meio do destaque do volume, o artista transmite grande valor à terra, ou ao plantio. E o pintor representa a terra usando o predomínio do violeta, pois o contraste do amarelo (cor primária) com o violeta (cor secundária, vermelho + azul), dá mais significado à cena, maior luminosidade e brilho. Quando ele dispõe uma cor primária, o amarelo, próxima de sua cor complementar secundária, conforme os pares: amarelo/violeta; azul/laranja; vermelho/verde; branco/preto, Van Gogh amplia a perspectiva e cria efeitos brilhantes.

No terceiro plano estão o trigo maduro e o céu com diversos tons de amarelo, pois a tonalização de uma cor também é uma marca do estilo do pintor. É por meio do excesso de diferentes tons de amarelos que há sugestão de intensificação de uma experiência, calor, vida, força, crescimento, plenitude da natureza, movimento. Esse simbolismo relaciona a intensidade do sol às experiências naturais dos seres humanos no verão europeu, época da semeadura.

Observando o quadro, percebe-se que os tons de amarelo e laranja, cores quentes, contrastam com pinceladas de violeta e azul da terra, cores frias, que sugerem calma, repouso, silêncio. Essa dualidade também está presente nas revelações da própria biografia do artista, harmonia e desassossego, vida e morte, plenitude e sofrimento, amor e solidão, permanência e transitoriedade. A percepção dessa dualidade é construída por meio dos efeitos criados com as cores e as pinceladas aparentes, texturizadas. Assim, é possível perceber uma linguagem comunicativa por meio da união dos elementos da linguagem das artes visuais.

A ciência já comprovou que a cor promove um efeito psicológico, a cor não é algo aleatório, ela causa um impacto nos seres vivos. O efeito das cores segue a mesma simbologia também na linguagem cinematográfica, conforme afirma Martin.

[...] a verdadeira *invenção* da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser *realista* (isto é, conforme a realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função de valores (como o preto e branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias) (MARTIN, 2013, p. 74).

As texturas, elemento marcante em Van Gogh, produzem efeitos de profundidade e intensidade. A textura é o resultado da disposição mais ou menos uniforme de elementos, ou seja, pequenos relevos intencionalmente distribuídos pela superfície dos objetos. Van Gogh produzia texturas por meio de carregadas pinceladas de tinta na mesma direção, ou em espiral, simulando a movimentação das nuvens no céu, criando a sensação de deslocamento, ritmo, vento, chama, vivacidade. O artista dá vida às obras por meio dessas pinceladas robustas e excesso de tinta, saliências que extravasam ao tocarem os olhos do observador e que criam uma dualidade, conforme afirma o pesquisador alemão Ingo Walther: “Ele queria sempre com a sua arte dar consolo – o consolo de que ele mesmo necessitaria, ele que dava ao mundo e à vida o seu amor – e do amor

sempre ficou vazio. [...] criou com a sua arte um mundo próprio e novo, colorido e movimentado que contém tudo o que ele sabia da existência” (WALTHER, 1990, p. 88-89).

Essa linguagem simbólica de Van Gogh é desencadeada em todo o filme *Com amor, Van Gogh*. Todo o plano de cena destaca a texturização das paisagens, horizontes e figuras são representados por meio das repetidas pinceladas do artista, produzindo um efeito de desassossego e movimento na cena. Na linguagem cinematográfica, esses recursos expressivos próprios da estética de Van Gogh vão constituir todo o filme. Conforme Martin, “A imagem fílmica restitui exata e inteiramente o que é oferecido à câmera, e o registro que ela faz da realidade constitui, por definição, uma percepção *objetiva*: o valor probatório do documento fotográfico” (MARTIN, 2013, p.21).

A estética fílmica pode ser conferida na imagem ilustrativa a seguir.

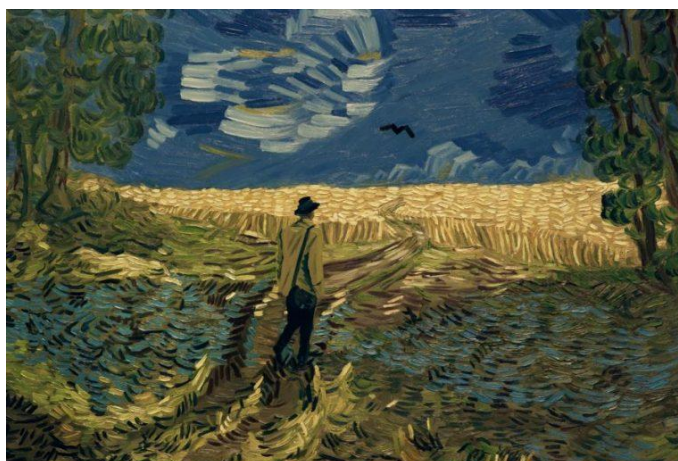


Figura 2: Imagem de cena do filme *Com amor, Van Gogh*

Disponível em: <https://institutonovva.com.br/cultura/dica-netflix-com-amor-van-gogh/html>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Além da estética e estilo de Van Gogh, temos os muitos gêneros pelos quais o pintor transitou (natureza-morta, paisagem, pinturas de gênero), que retratavam o mundo do trabalho e o cotidiano de pessoas, retrato e autorretrato, além de um volume grande de obras que ele deixou, mais de 800 telas a óleo, possibilitaram a criação de um universo fílmico em que as telas do artista e suas figuras iriam constituir o cenário e as personagens da animação.

Para a realização de *Com amor, Van Gogh*, inúmeros profissionais foram envolvidos, entre cineastas, editores, responsáveis pelos efeitos visuais, designers de imagem e de som, figurinistas, produtores executivos, e muitos pintores, entre outros colaboradores. Os envolvidos com o aporte estratégico foram a Break Thru Filmes, Marca Filmes, de Ivan Mactaggart, e a RBF produções. O financiamento ficou a cargo da Polish Film Institute. O longa-metragem de animação já foi comercializado em mais de 20 países e recebeu diversos prêmios.

Primeiro filme totalmente pintado a mão do mundo, seria um grande mergulho no universo de Vincent Van Gogh, conforme afirmou o diretor Hugh Welchman se referindo aos produtores no *site* do filme.

“Eles achavam que a história de Vincent só poderia ser contada emocionalmente se estivesse intimamente ligada às suas pinturas, por isso usamos o meio de pintura, e 125 das pinturas de Vincent formam o próprio tecido do mundo em *Com amor, Van Gogh*” (WELCHMAN, 2017, s/p).

Para o longa-metragem, Dorota Kobiela selecionou 125 telas do artista, em que estavam figuras (pessoas e objetos) com as quais Vincent conviveu, além disso, havia figuras básicas como cadeiras, mesas, lamparinas e paisagens diurnas e noturnas. Se as personagens do enredo estavam nas telas do artista e a biografia nas cartas, o resultado cênico que o filme deveria alcançar estava delineado, mas a produção, propriamente, envolveria seis anos de intensa dedicação e tecnologia para a produção de cada segundo de filme.

A tecnologia em cena

A tecnologia e seus inúmeros recursos modificaram o universo da produção cinematográfica, pois na atualidade há mais nitidez na imagem, no áudio e rapidez na criação de efeitos especiais, nas inúmeras possibilidades de interferência no resultado de cenas, tanto em filmes como em produções de animação. A tecnologia possibilitou que a técnica *storyboard* fosse executada com êxito no filme, muito mais rapidamente.

No mundo digital, cada imagem denomina-se *frame*; a sequenciação de *frames* entre si a uma velocidade de 12 a 16 *frames* por segundo desencadeia a ilusão do movimento, ou uma cena filmica. Para criar a reprodução das telas de Van Gogh com sutis alterações, foram contratados mais de cem pintores profissionais, denominados pintores animadores (*painting animators*). Esses profissionais estudaram o estilo, a técnica e a estética do artista e mergulharam nas tintas, cores, texturas e contrastes do mestre holandês. Trabalharam principalmente em um estúdio em Gdansk, na Polônia, mas alguns ainda estavam em outras cidades da Europa. Cada pintor animador trabalharia partindo de uma tela do artista. Segundo afirmou o diretor Hugh Welchman no *site* do filme,

A forma de arte do filme é diferente da pintura. A pintura é um momento particular no tempo, congelado. O filme é fluido, parecendo se mover através do espaço e do tempo. Então, primeiro, tivemos uma equipe de *Design* de Pintura passando um ano recriando a pintura de Vincent no meio do filme. Essas pinturas, juntamente com o *storyboard* e o *Computer Generated Layout Animatic* formaram a base sobre a qual planejamos nossa sessão de ação ao vivo²⁹ (WELCHMAN, 2017, s/p).

²⁹ Disponível em: <<http://lovingvincent.com/technology,48,pl.html>>. Acesso em 11 jul. 2023.

No estúdio em Gdansk, na Polônia, cada pintor animador possuía uma tela projetiva e uma tela de lona onde deveria pintar. O processo inicial de filmagem foi iniciado em 2012, e cada quadro do filme é uma pintura a óleo tendo como base as pinturas de Vincent. Os pintores ficavam em estações de trabalho denominadas PAWS (Painting Animation Work Stations).

Cada *frame* é uma imagem. Para cada segundo de filme era preciso no mínimo 12 *frames* por segundo (FPS), o que correspondia a muitas horas de pintura, fotografia e montagem das imagens para surgir o movimento. Os pintores usaram uma tinta que foi testada, no meio de nove marcas diferentes, pois era preciso considerar a variedade de tonalidades das cores, a viscosidade, a qualidade da tinta e também o preço. Era preciso uma marca de tinta que tivesse uma variedade de amarelos, pois essa é uma ‘cor-símbolo’ em Van Gogh. Conforme afirma o diretor Hugh Welchman, “Os testes consistiram em aplicar tinta nas pranchas de lona e fotografá-las sob diferentes condições de iluminação. *Royal Talens Van Gogh* foi a escolha óbvia, porque tinha a maior variedade de cores e, além disso, foi a mais barata das três tintas que passaram nos nossos testes³⁰” (WELCHMAN, 2017, s/p).

Em 2014, depois das cenas do roteiro já gravadas, de ajustados o processo das ferramentas da pintura e os pintores, já ambientados, a reprodução das obras de Vincent eram, uma a uma, reinventadas. Esse trabalho durou cerca de um ano.

Mas, era preciso adaptar as telas com formatos diferentes, quadradas ou retangulares no sentido vertical, então elas foram ajustadas para estarem de acordo com a tela do cinema, retangular com base horizontal maior. Em muitas telas foram inseridas partes que não estão nas obras originais. Ao final de dois anos da produção, 65.000 telas pintadas a óleo ou *frames* de desenvolvimento criativo, haviam saído das 97 PAWS, em três estúdios.

As PAWS foram parte importante que possibilitaram a concretização do filme, pois eram mini estúdios que mantinham as condições de luz constante, e eram separadas umas das outras por paredes de gesso branco, o que garantia um ambiente estável e uma concentração da equipe.



Figura 3: Projetor de cena e máquina fotográfica de uma PAWS do filme *Com amor, Van Gogh*
Disponível em: <http://lovingvincent.com/technology,48,pl.html>. Acesso em: 20 jul. 2023.

³⁰ Disponível em: < <http://lovingvincent.com/blogs,203,pl.html> >. Acesso em 23 jul. 2023.



Figura 4: Estúdio onde estavam as PAWS do filme *Com amor, Van Gogh*, em Gdansk, Polônia.
Disponível em: <https://lovingvincent.com/blogs,203,pl.html>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Na prática, para dar ‘vida’ às personagens dos quadros de Van Gogh, as cenas dos roteiros foram primeiramente gravadas por atores com figurinos específicos. Então, essas cenas eram encaminhadas às PAWS nas quais ficavam uma tela de computador, com essas cenas e ao lado estavam uma reprodução de obra do pintor, assim, o quadro-chave (*key frame*) era a combinação de pinturas e a cena dos atores.

O pintor animador trabalhava em uma tela e, cada vez que uma pintura era concluída, duas fotografias eram tiradas com uma câmera fotográfica digital Canon, com resolução de 6k, ou seja, uma resolução profissional utilizada em televisão e cinema, que dispõe de 6144 pixels. Para compor cada segundo de filme, eram necessárias 24 dessas fotografias de 12 quadros de pintura. O resultado da conexão entre ator e pintura é possível perceber na sequência a seguir que faz uma simulação visual do processo.

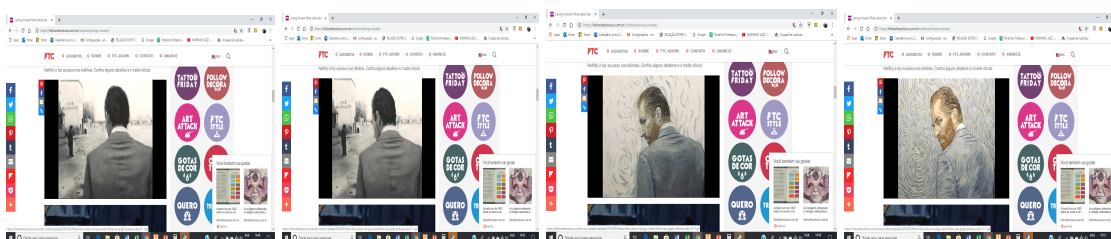


Figura 5: Sequência entre imagem do ator Robert Gulaczyk até a imagem quadro-chave (*key frame*).
Disponível em: <https://followthecolours.com.br/cooltura/loving-vincent/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Outro exemplo é criação da imagem cenográfica do médico Doutor Paul Gachet.



Figura 6: Sequência entre a imagem do ator Jerome Flynn, a pintura³¹ e a imagem cinematográfica.

Disponível em:

https://www.huffpostbrasil.com/2017/09/27/atores-se-transformam-em-pinturas-vivas-de-van-gogh-diante-dos-seus-olhos_a_23225007/. Acesso em: 20 jul. 2023.

Em cada tela finalizada, cada quadro-chave era fotografado, e só então outros detalhes eram acrescentados; em seguida, essa nova versão era fotografada em uma sequência repetida. Conforme Welchmann esclarece,

O primeiro quadro era uma pintura completa, depois cada quadro subsequente foi repintado, combinando as pinceladas, a cor e o empastamento do quadro anterior, para todas as partes da cena que estão em movimento. No final de cada foto ficamos com uma pintura do último quadro (WELCHMAN, 2017, s/p).

O efeito das modificações nas telas originais provoca o que o espectador percebe como o movimento que o filme transmite. Segundo a produção do filme, foram seis anos de desenvolvimento criativo de 125 pintores para produzir o filme *Com amor, Van Gogh*.

Considerações finais

Por meio desta pesquisa explicitou-se os elementos constitutivos do filme *Com amor, Van Gogh* (2017). O enredo do roteiro foi escrito a partir das cartas do artista; a combinação da semiótica das obras do artista Vincent Van Gogh; nas telas pintadas a mão, a partir de obras do artista, compuseram as imagens que viabilizaram a constituição do filme. 125 telas do artista foram reproduzidas de forma sequenciada, possibilitando o uso da técnica *storyboard*, e por meio da tecnologia fotográfica e digital as imagens foram capturadas constituindo quadros-chave (*key frames*). A sobreposição destes fizeram surgir 65.000 imagens de telas a óleo, fotografadas e, colocadas em sequência, transformaram-se na sequência fílmica, no movimento. As cenas gravadas por atores profissionais direcionaram as mudanças necessárias às pinturas. As cenas propriamente do filme foram compostas em cores, as cenas em que se constituíam em lembranças eram inseridas em preto e branco. Os elementos da linguagem artística característicos da obra de Van Gogh, sua técnica, seu estilo e sua estética de uso das cores, textura e enquadramento estruturaram a composição do filme *Com amor, Van Gogh*.

³¹ Obra original VAN GOGH, Vincent. *Retrato do Dr. Gachet*. 1890. Óleo sobre tela, 67 x 56 cm. Coleção particular.

Referências

BECKETT, W. **História da pintura**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997.

BOARDMAN, J. et al. **História da arte**: do neoclassicismo ao pós-impressionismo. Trad. Angela Zarate, Francisco Manhães, Maria Júlia Braga, Michel Teixeira, e Miguel Gil. Barcelona: Folio, 2008.

GENETTE, G. **Palimpsestos a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed., Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LEXIKON, H. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. 3. ed., São Paulo: Cultrix, 1995.

Loving Vincent (original), Direção de Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte: Europa Filmes, 2017. 95 min.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 2013.

MUSEU VAN GOGH. Referência de fonte eletrônica. Amsterdam, Holanda. **Cartas do pintor Vincent van Gogh**. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/letters.html>. Acesso em: 20 jul. 2023.

NÖTH, W. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E; 3).

POUND, E. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 7. ed., São Paulo: Cultrix, 1995.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 9. ed., São Paulo: Brasiliense, 1990. (Coleção Primeiros Passos, 103).

TRABANT, J. **Elementos de semiótica**. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença, 1976.

WALTHER, I. **Van Gogh**. Koln: Taschen, 1990.

O CARTEIRO E O POETA: UMA LEITURA POLÍTICO-LITERÁRIA

Autora: Ana Lúcia Costa Barbosa (UFMG)

Resumo: Este artigo se propõe a discutir o filme *O carteiro e o poeta*, fruto da intertextualidade semiótica, adaptado da obra *Ardente paciência*, de Antonio Skármeta. Para tanto, adotar-se-á a abordagem político-literária. Ressalta-se a importância da poesia amorosa e da poesia política, consideradas a pedra de toque para a constituição dessa película. Como aporte teórico, recorre-se aos estudos sobre a reprodutividade da obra de arte e aos conceitos de imagens e de montagem discutidos por Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Didi-Huberman.

Palavras-chave: ardente paciência; cinema; literatura; *O carteiro e o poeta*.

Introdução

A película *O carteiro e o poeta* é fruto da intertextualidade semiótica, adaptado da obra *Ardente Paciência*, de Antonio Skármeta (1985). A coprodução franco-italiana traz o francês Phillippe Noiret no papel do poeta Pablo Neruda e Massimo Troisi interpreta o carteiro Mario. O filme se passa na Itália, nos anos 1950, sob a direção de Michael Radford. Neruda, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1971, após fugir do Chile em razão de desavenças de ordem política com o presidente Videla, e, conseqüentemente, da ditadura imposta pelo General Pinochet, busca exílio numa pequena ilha italiana, acompanhado por Matilde, sua última esposa. Nessa época, já filiado ao Partido Comunista, se mostrava bem afeito às causas populares, tendo, por esse motivo, conquistado o apoio do povo, em geral. Embora a obra seja ficcional, contextualiza situações ocorridas com Pablo Neruda, tanto no Chile, quanto na Itália.

Uma análise poético-política

O próprio fato de que alguma coisa me lembre de outra pode se transformar numa potente fonte de emoções. (Arthur Koestler)

O carteiro Mario é apresentado como um sujeito simples, filho de pescador, que inconformado com as precárias condições de vida de sua família, decide buscar caminhos outros, para além das “redes tristes” de seu pai. Ao se candidatar ao emprego ora anunciado, passa a ocupar uma função exclusiva, qual seja, entregar as inúmeras correspondências ao poeta Don Pablo. Diante disso, sente o desejo de se aproximar do poeta. Sua vontade primeira é seguir seus rastros. E não demorou muito para que se tornassem amigos.

A partir da poesia, Mario amplia suas concepções de mundo e faz brotar em si um desejo maior, permeado por sonhos e projetos, em busca da fraternidade universal. Ressalta-se que o filme apresenta uma elevada carga poética, especialmente no tocante à lírica amorosa que, de início,

provocou grande encantamento em Mario.

Dois caminhos se entrecruzam: de um lado, a poesia amorosa, de outro lado, a poesia política, revelando algumas faces da história. De posse da palavra poética, às vezes, tomando-a de empréstimo a Don Pablo, o carteiro se sente mais confiante diante da conquista amorosa, uma vez que está ao encalço de Beatrice e, por extensão, diante da conquista do mundo.

O grande mote desses encontros entre o poeta e o carteiro são as metáforas, a princípio, desconhecidas pelo carteiro. Depois, figura recorrente nas poesias proferidas por ambos. Eis que o poeta o observa, em posição estática, e lhe pergunta:

Don Pablo – Mas, Mario, o que é que você tá fazendo aí parado como um poste?³²

Mario Ruoppolo – Na verdade, estou cravado como um arpão.

Don Pablo – Imóvel como uma torre num tabuleiro de xadrez.

Mario Ruoppolo – Mais quieto do que um gato de porcelana.

Don Pablo – Você está me cobrindo com o musgo das metáforas.

(Intrigado, Mario começa a pensar nas metáforas e solicita explicações sobre elas).

Don Pablo – Hum, como é que eu vou te explicar... Metáfora, metáfora... Bom... metáfora é quando se fala de uma coisa comparando-a com outra.

Mario Ruoppolo – Mas, Don Pablo, por que a metáfora tem um nome assim tão complicado?

A amizade entre ambos se solidifica. Don Pablo o acompanha à taberna, e conhece Beatrice. O carteiro se rende aos encantos da moça e depara com os mais profundos sentimentos. Tomando de “empréstimo” um poema que Don Pablo escreveu para sua esposa, Matilde Urrutia, se dirige à Beatrice:

Nua

Nua, és tão simples como uma de tuas mãos,
lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente,
tens linhas de lua, caminhos de maçã,
nua, és delicada como o trigo nu.

Nua, és azul como a noite em Cuba,
tens trepadeiras e estrelas no cabelo,
nua, és enorme e amarela
como o verão em uma igreja de ouro.

Dona Rosa, tia da moça, se indigna com o namoro da sobrinha, e procura Don Pablo. “Ora, ora, don Pablo, esse Mario deixou a minha Beatrice **tão quente quanto um forno**³³ com suas metáforas. Esse tal de Mário começou, inocentemente, dizendo que o sorriso **dela era como uma borboleta**. [...] Mas, agora, ele já ousa dizer que **os seios de Beatrice são duas chamas**”.

Após essa conversa, o poeta interpela o carteiro:

³² Todas as citações e diálogos referentes aos atores foram extraídos do filme *O carteiro e o poeta*.

³³ Grifos nossos.

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Don Pablo – Você está pálido como um saco de farinha.

Mario Ruoppolo – Posso estar branco por fora, mas estou vermelho por dentro.

Don Pablo – Ora, Mario, você não vai se safar da fúria da velha carola com adjetivos.

(Na sequência da conversa, o carteiro assevera)

Mario Ruoppolo – Meu caro poeta e camarada, foi você que me colocou nessa enrascada! Agora, me tire dela! Você me deu livros para ler, você me ensinou a usar minha língua para além de lamber selos. A culpa por eu estar apaixonado é sua!

Don Pablo – Não, senhor, eu não tenho nada a ver com isso. Eu te dei meus livros, é verdade, mas eu não te autorizei a roubar os meus poemas. Por que é que você deu para a Beatrice o poema que eu escrevi para Matilde?

(Eis que o carteiro surpreende o poeta com uma resposta perturbadora)

Mario Ruoppolo – A poesia não pertence a quem a escreve mais do que àqueles que dela precisam.

(Ao que o poeta, politicamente, retruca)

Don Pablo – Pois eu gostei muito desse teu aforismo altamente democrático, Mario. Meus parabéns! Mas, agora, vá para casa e durma um pouco.



Figura 1: Frame do Filme *O carteiro e o poeta*.

Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-carteiro-e-o-poeta/>. Acesso em: 23 out. 2023.

A amizade prossegue, culminando com um convite feito por Mario a Don Pablo e à sua esposa, Matilde Urrutia, para que se tornassem padrinhos de seu casamento com Beatrice. Em comemoração ao grande evento, o poeta se dirige ao casal:

Don Pablo – Caro irmão de letras e camarada Mario, permita-me cantar a beleza da tua Beatrice.

Com o coração casto
com olhos puros
celebro a tua beleza
guardando a união de sangue
para que se sobressalte o teu perfil
para que te deites na minha ode
como na terra de um bosque
ou numa onda,
num aroma terrestre
ou numa música marinha.

Pouco tempo depois, os padrinhos recebem um comunicado de que poderão retornar ao Chile. Então, fala o poeta: “A nossa ordem de prisão foi revogada. Assim, Matilde e eu agora

podemos retornar ao país que tanto amamos: o Chile”. E acrescenta: “as coisas mudam muito no Chile. Hoje me deixam voltar. Amanhã algo inusitado acontece, e precisarei escapar de novo”.

A emoção transborda... Então, separados pelo tempo e pelo espaço. Mario se torna pai; agora, já bastante envolvido com a causa comunista. Com sua sensibilidade singular, utiliza de um gravador, deixado por Don Pablo, na Itália, e faz o registro dos sons outrora ouvidos pelo poeta, na ilha:

1. Ondas pequenas (o gravador é posicionado próximo ao ruído das ondas);
2. Ondas grandes;
3. Vento nos penhascos;
4. Vento entre os arbustos;
5. Redes tristes de meu pai;
6. Sino da Igreja de Nossa Senhora das Dores. Ao ser interrompido pelo padre anticomunista, em tom mais elevado, Mário completa: “Sino da Igreja de Nossa Senhora das Dores com a intrusão do padre”;
7. Céu estrelado sobre a ilha (sinestesia para *il mio amico* Pablo);
8. Pum-pum, pum-pum, pum-pum do coração de Pablito na caverna intrauterina de Beatrice.

Considerando a extraordinária beleza e a grandeza desse gesto praticado pelo carteiro, no tocante ao deslocamento da metáfora, argumenta Restivo (2002),

O gesto poético de Mario, ao gravar os sons da ilha (as ondas, o vento, as estrelas) e até mesmo o som do útero de sua esposa, desloca a metáfora da linguagem e da narrativa para o som – do corpo humano e do corpo do mundo. [...] somos levados a uma questão heideggeriana: uma exposição da impossível fissura entre o som e o significante, ou entre corpo e cosmos, que a metáfora age precisamente para ocultar (RESTIVO, 2002, *apud* OLIVEIRA, 2019).

Nessa via, a reprodução do som dos fenômenos naturais e até mesmo do som do útero materno migra do espaço da linguagem e da narrativa, passando a abarcar os sons do corpo humano e do corpo do mundo. Os sons gravados passam a sugerir uma espécie de metonímia em que o significante se transforma em parte desse universo maior, representado pelo deslocamento da metáfora.

Cabe mencionar alguns questionamentos de ordem filosófica que perpassam a narrativa filmica. Mario se sente intrigado com as metáforas. Na tentativa de compreender sobre o que falava o poeta, propõe uma indagação questionadora: “o mundo, então, é uma grande metáfora?”. O poeta se põe a pensar e afirma que o mundo não é uma grande metáfora. É possível inferir que essa provocação feita pelo carteiro, decorra, quem sabe, de sua observação cuidadosa e sensível, ao reparar uma relação ambivalente entre o poeta Don Pablo e o político poeta. Nessa perspectiva, afirma Restivo (2002),

Se tudo é metáfora, o mundo material está no lugar de outra coisa. Sendo uma sugestão de Neruda, parece contraditório, pois soa como uma negação do mundo (raciocínio anticomunista demais para o

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

comunista Neruda). Apesar disso, este raciocínio é também antiplatônico, já que dá ao poeta e à poesia um papel que Platão negava a eles na República perfeita: não se privilegia os sentidos em detrimento da razão (RESTIVO, 2002, *apud* OLIVEIRA, 2019).

De fato, a concepção ideológica assumida pelo poeta não permite que o mundo seja entendido dessa maneira; um comunista jamais ousaria admitir esse tipo de pensamento. Mario torna-se poeta, torna-se um pensador. A dúvida se faz presente; as questões políticas passam a incomodá-lo e a instigá-lo. Assim, o carteiro começa “a se fazer povo”. Em uma conversa com o chefe dos correios, Giorgio Serafini, é aclamado: “poeta do povo, poeta do povo”.

Sabe-se que um poeta é capaz de arrebatrar sentimentos diversos, os quais serão responsáveis pelo construto imaginário que se cria dele. Em relação a Neruda, poeta e político de dimensão universal, é possível reconhecer a constituição de uma imagem dialética, dependendo de como é visto por diferentes categorias. Para Mario, sua imagem político-poética beira à perfeição. De modo semelhante é a percepção dos operários, dos trabalhadores.

Quando se propõe a endereçar questionamentos à realidade, instaura-se a instância das dúvidas; é preciso desnudar algo até então encoberto. O carteiro entendeu bem as demandas de seu tempo, se sente incomodado com as injustiças e com a exploração dos mais humildes. Na mesma via, abomina a inescrupulosa maneira de enganar os mais pobres e os mais sacrificados com promessas vãs. Mario passa a atribuir ao mundo outros sentidos e outros conceitos. Torna-se político engajado, começa a compreender os abusos cometidos pelos poderes locais; vê, com espanto e com indignação, a exploração dos pescadores, a manipulação das eleições, dentre outras questões.

Ao ser convidado a participar de um comício do Partido Comunista italiano, aceita o desafio, tendo como propósito a leitura do poema “Canção a Pablo Neruda”, de sua autoria, mas esse seu desejo não se concretizou. Mario desaparece em meio a um ato de repressão e violência.

Eis que Don Pablo retorna à Itália após cinco anos, e conhece Pablito, o filho de Mario. O poeta o instiga a seguir os caminhos da poesia e no mesmo caderno doado a seu pai em tempos pretéritos, escreve:

Ao meu xará Pablito, filho do meu íntimo amigo e camarada Mario Ruoppolo, com a expectativa de que, em breve – quiçá amanhã –, você e sua geração possam reescrever “o Canto para Pablo Neruda” como um novo “Canto Geral”, o “Canto” para os quatros cantos da humanidade. Do padrinho Pablo Neruda (citação do filme).

O “carteiro-poeta” já não pertence ao reino dos vivos! Tampouco, pode mais ouvir as vozes daqueles que o aclamavam, em coro uníssono: “Mario Ruoppolo, Mario Ruoppolo”. Para sempre, ficarão suas doces lembranças, seus olhos profundos e interrogativos, sua poesia e sua esperança!

Alguns aspectos da estrutura do filme

Quanto ao gênero, o filme é classificado como drama e comédia; embora seja uma obra de ficção, traz à luz acontecimentos presentes na história política do Chile e, de igual maneira, se reporta à história de Pablo Neruda. No tocante às trilhas musicais, privilegiou-se o som do bandoneón e do tango, gêneros/ritmos, tocados e ouvidos, preferencialmente, no Uruguai e na Argentina. Sobre o cenário e as imagens, nota-se a recorrência ao mar, quase sempre límpido. Algumas cenas são reproduzidas em preto e branco, como, por exemplo, a chegada do poeta à Itália e a participação de Mário no comício do Partido Comunista.

Destaca-se, sob o ponto de vista do enquadramento, que o poeta e outros atores se apresentam, de maneira geral, em primeiro plano, entretanto registram-se algumas imagens de costas, em tamanho pequeno, de modo que o mar ou outros cenários ocupem o primeiro plano. É importante realçar que a imagem de Mário vai se constituindo ao longo do filme. Não raras vezes, ela aparece borrada ou embaçada, como a traduzir alguém perdido no tempo e no espaço. Percebe-se que a conquista do primeiro emprego faz com que seu semblante se ilumine, nessa mesma via, a conquista amorosa. A partir de então, há a alternância de tons, ora sombrios, ora mais claros.

Os olhos do carteiro requerem um destaque especial, fato que os tornam merecedores de um lugar distinto em várias cenas, seja mirando o poeta, seja se deliciando com a bolinha de pebolim deslizando sobre os seios de Beatrice, seja contemplando a lua e a bolinha de pebolim, realizando, dessa maneira, o doce encontro da metonímia com a metáfora. Foi a bolinha de pebolim que, em um primeiro momento, despertou em Mario o desejo de conquista pela Beatrice, estando sempre presente na memória dos enamorados. Mirando a lua, o carteiro reconhece nela a metonímia de Beatrice. E a lua constitui, para eles, a metáfora do amor.



Figura 2: Frame do Filme *O carteiro e o poeta*.

Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-carteiro-e-o-poeta/>. Acesso em: 23 out. 2023.



Figura 3: Frames do Filme *O carteiro e o poeta*.

Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-carteiro-e-o-poeta/>. Acesso em: 23 out. 2023.

A esse propósito, vale mencionar a carga expressiva contida em seu olhar. Somente os olhos e as vozes comunicam entre si as suas essências. Eis a celebração da sinestesia, potencialmente amalgamada ao reino da visão. Acrescenta-se que os olhos buscam um espelho; os olhos procuram a identidade; os olhos trazem à luz. Em sua profundidade, lidam com a aproximação do objeto ausente, de modo semelhante, dão conta de afastá-lo, quando lhes convém. São eles a extensão do desejo, instrumentos de conhecimento, de posse, de domínio. Assim, são os olhos de Mario Ruoppolo!

É importante destacar um trecho da entrevista de Skármeta concedida ao *Estadão*, em junho de 2014, decorridos 20 anos da morte de Troisi, o carteiro Mario Ruoppolo. Nessa ocasião, após responder aos diversos jornalistas as variadas indagações a respeito do filme e da política no Chile, eis que uma repórter americana solicitou algo mais: ela queria entrevistar o carteiro. Essa era a recomendação do seu canal. Mas o carteiro não existia mais. Nessa perspectiva, Skármeta traduziu toda a sua admiração, encantamento e respeito pelo ator:

Foi profunda a intensidade de sua arte na criação do personagem, sua capacidade de extrair grandeza, poesia de sua torpeza, filosofia de sua ingenuidade, e assombro onde outros veem apenas rotina, que deu a Mario Ruoppolo uma autêntica densidade. Troisi fez um carteiro no qual pôs toda a sua espontaneidade napolitana e sua mais elaborada técnica interpretativa: o sentimento acudia ao seu corpo antes mesmo da palavra, seus gestos confusos indicavam claramente que o carteiro estava possuído por uma graça que lutava para se expressar apesar dos limites de sua educação e pobreza. Considero a atuação de Massimo em *O Carteiro e o Poeta* uma das mais magistrais que jamais vi no cinema de todos os tempos e países (SKÁRMETA In: FIORAVANTE, 2014).

De fato, a revelação feita por Skármeta, nessa entrevista, demonstra o quão grandioso fora o trabalho empreendido pelo ator. A técnica interpretativa pode contar com a espontaneidade, com

os sentimentos, com os gestos e a com vocalização na exata medida, que beira algo irretocável, perfeito. Foi como se ele estivesse imbuído de graça e grandeza divinas. Dessa maneira, também o percebemos.

Reflexões teóricas: Benjamin, Deleuze e Huberman

Um dos mais significativos pensadores do pós-guerra, o marxista Walter Benjamin, ao discorrer sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, sustenta que a reprodução compromete a “autenticidade” e a “aura” da obra: “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única do lugar onde ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (BENJAMIN, 1985, p. 167). Desse modo, a obra não goza da singularidade do momento primevo de sua criação.

Benjamin completa: “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”³⁴ (BENJAMIN, 1985, p. 167). Diante disso, postula que o cinema poderia envolver as massas a tal ponto, que nem chegariam a perceber a inexistência de sua função social, negando o compromisso, por ele defendido, qual seja, a obra de arte deve ter o papel de apresentar, sobretudo, uma proposta instigadora do pensamento e um compromisso político.

Após lamentar o uso fascista das imagens, postula que cabe ao cinema a tarefa primordial de emancipação das massas, acrescentando que, desde sua concepção, a obra de arte deve ser pensada, trazendo, em seu bojo, provocações; torna-se imprescindível estabelecer diálogos, romper com paradigmas cristalizados no imaginário social e assumir o seu caráter emancipador.

Logo nas primeiras cenas do filme, o político e poeta é saudado, de forma efusiva, quando de sua chegada à Itália. Há espaços e tempos que necessitam de serem repensados numa perspectiva que proponha rupturas e deslocamentos. Não há um critério, “a priori”, definidor de rumos.

Percebe-se que, para além da potência poética, retratada nos textos de Neruda, há a eclosão da potência política que instiga a reflexão social. Há vozes que gritam, que provocam a (des) ordem, tirando o homem de sua comodidade e que promovem questionamentos.

Nesse sentido, Dom Pablo se reporta à época em que foi senador da República Chilena e traz à luz a rememoração desse tempo em que saía à procura de votos. Com a intenção de conhecer os seus eleitores, decide, então, visitá-los. Dessa maneira, reconhece, *in loco*, as péssimas condições de vida dos mineiros, a qual é comparada ao “inferno dantesco”. Uma cena emocionante marca um pedido feito por um mineiro ao poeta:

Quando eu era senador da República, fui visitar os pampas, uma região onde chove a cada meio século e onde a vida é inimaginavelmente difícil. Eu queria conhecer as pessoas que haviam votado

³⁴ Aura é uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja (BENJAMIN, 1985, p.170).

XV Seminário de Pesquisa – VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

em mim. Um dia, em Lota, um homem saiu de uma mina de carvão e suor. O rosto dele estava contorcido pelo sofrimento. Os olhos estavam vermelhos por causa da poeira. Ele estendeu a mão calejada e disse “Aonde você for, fale sobre esse tormento. Fale do teu irmão que vive lá embaixo, no inferno”. Achei, então, que devia escrever algo sobre a luta dos homens. Escrever a poesia dos oprimidos. Foi assim que nasceu o *Canto Geral* (Citação do filme *O Carteiro e o Poeta*).

O poeta discorre sobre a história chilena e comenta a respeito das deploráveis condições de trabalho às quais eram expostos os mineiros. Faz menção à obra “Canto Geral”, repositório poético-político, que reúne 340 poemas, apresentando a multifacetada história político-social latino-americana, especialmente, do Chile, o que confirma, também, a sua posição política.

Ao discutir a respeito da imagem, Didi-Huberman (2012) reconhece a coexistência de duas forças que perpassam esse conceito e sustenta que “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

Segundo o autor, as imagens podem apresentar um caminho de mão dupla, qual seja, tanto elas servem para retratar aspectos cotidianos, político-históricos, destituídos de qualquer véu que possa encobri-las. Noutra perspectiva, podem exhibir cenas que “insultam” a capacidade reflexiva daqueles a elas expostos.

Assim, o filme *O carteiro e o poeta* traz “recortes” de imagens equidistantes, e de igual modo, lida com as temporalidades. Desse modo, é primordial resgatar à memória imagens já esquecidas ou “apagadas” pelo tempo, trazendo à luz a luta daqueles que ainda não foram, sequer, reconhecidos.

Segundo Deleuze (2009), “a montagem induz a um novo estilo de saber, a novos procedimentos de ligação com o que temos por realidade. [...] a fórmula do cinema é uma sucessão de instantes em imagens equidistantes, e essa distância das imagens é o que permite a uniformidade do tempo” (DELEUZE, 2009, *apud* RODRIGUES; SHULER, 2017, p. 24). Nessa direção, joga luz no conceito de montagem, orientando caminhos outros para se lidar com a realidade. A escolha por determinado tipo de montagem propiciará um novo olhar sobre os fatos.

Outra questão por ele abordada diz respeito ao movimento, por ele pensado de maneiras distintas: uma forma antiga e outra moderna. A forma antiga o pensa como algo eterno e imóvel: “o movimento assim concebido será, portanto, a passagem reguladora de uma forma a outra, isto é, uma ordem de poses ou de instantes privilegiados” (DELEUZE, 1985, *apud* RODRIGUES e SHULER, 2017, p. 25). Portanto, o uso da nova forma de montagem, aliado ao novo conceito de movimento, engendram uma percepção diferente da realidade. De instantes privilegiados, em tempos pretéritos, a proposta é que se mire os instantes quaisquer, os restos, as mesclas, como já sinalizara Benjamin.

Ampliando a revisão desses conceitos, Deleuze (2009), propõe a distinção entre a

Imagem-Movimento e Imagem-Tempo, estabelecendo três níveis para distinguir a imagem-movimento: 1) o enquadramento; 2) o plano; 3) a montagem. Assim, expõe essas categorias, conforme: 1) o conteúdo da imagem é o que está relacionado com o enquadramento; 2) a imagem é a captação do plano; 3) a ideia do filme se realiza com a montagem. E acrescenta os conceitos de *raccords*, os cortes e os falsos *raccords*, essenciais à montagem. Os *raccords* estabelecem a relação entre os planos, traduzindo a ideia de sequência entre os elementos (vestuário, maquiagem, cenário etc.). Noutra via, o falso *raccord* sugere descontinuidade, mas não chega a uma ruptura com o plano anterior (um salto de cena, de tempo ou de situação), (DELEUZE, 2009 *apud* RODRIGUES; SHULER, 2017, p. 26).

Quando Mario faz uma proposta ao poeta, algo ocorre rapidamente: “Don Pablo, quando eu me casar com Beatrice, quero que você seja meu padrinho de matrimônio!”. O poeta abraça seu novo afilhado. Em um corte de câmara, o carteiro e o poeta já aparecem na taberna de Beatrice. Outro corte se apresenta na cena em que Beatrice está sentada na cama de seu quarto. Com a luz apagada e a janela aberta, a lua envolve seu corpo. Mais uma imagem, que reforça passagens dessa natureza, se manifesta quando o casal aparece na igreja e fala sobre o casamento com o padre. De repente, Don Pablo aparece no local, se ajoelha e se torna cristão.

Em sentido semelhante aposta Didi Huberman quando pensa a montagem. Acrescenta, ainda, a necessidade de se estabelecer diálogo com as diferentes áreas do conhecimento, literatura, história, psicanálise, filosofia, dentre outras. Seu pensamento tem exercido grande influência nas artes em geral, especialmente na História da Arte e na Antropologia Visual.

Didi-Huberman (2016) entende as imagens como um processo e um ato, ancorando uma forma de ação política, mais do que isso, a montagem deve ser entendida como procedimento filosófico, gesto político e criação artística, de modo que essas instâncias se entrecruzem, de forma não hierarquizada, mas que deem conta de expressar um pensamento diferente. Filosoficamente, defende que a montagem se dá nesse deslocamento de espaços e temporalidades, o que irá caracterizar um anacronismo,

O conhecimento pela montagem foi uma resposta das vanguardas modernas aos excessos da própria modernidade, de sua cientificidade “positivista”, uma resposta contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas do positivismo, mas também contra os formalismos estetizantes, ambos ainda dominantes em diferentes campos disciplinares (DIDI-HUBERMAN, 2016, *apud* RODRIGUES; SHULER, 2017, p. 30).

O pensador reclama da hierarquização e dos excessos adotados pelas correntes filosóficas do positivismo e do formalismo, criticando o uso de metodologias herméticas, as quais impossibilitavam o diálogo entre diferentes tempos e espaços. Isto posto, percebe-se a importância da instância espaciotemporal; recorrer aos tempos e aos espaços pretéritos é o ponto de partida para se entender o presente, no intuito de pensá-lo sob nova abordagem; mais do que isto, de acreditar

na possibilidade de romper com o que precisa de ser repensado sob novas perspectivas, em diferentes áreas do conhecimento, em diferentes momentos históricos, sem recorrer a qualquer forma de hierarquização.

Considera-se, por fim, uma forte coerência entre as propostas desses pensadores. Tanto Deleuze quanto Didi-Huberman beberam em fontes benjaminianas e atualizaram alguns conceitos do grande mestre das artes, em geral, no conturbado período do pós-guerra.

Considerações finais

A cultura contemporânea é, sobretudo, visual. Imagens e mais imagens estão a todo momento exigindo de nossos olhos uma tomada de posição. Nesse sentido, ganha espaço o cinema, uma vez que ele é dotado de tantos outros recursos capazes de deixar extasiado quem assiste a ele.

Atendendo ao nosso propósito, optamos por trilhar os caminhos da literatura e da política, reconhecendo neles os dois principais eixos responsáveis por essa criação estética. História e poesia plasmaram a construção de *O carteiro e o poeta*, que tanto encantou o mundo; um filme memorável! Ressalta-se que Skármeta se reportou à história política do Chile dos anos 1950, época em que Pablo Neruda foi obrigado a deixar seu país em razão de divergências de ordem política com o presidente Videla e da deflagração da ditadura imposta pelo general Pinochet. Merece mencionar que o filme recebeu o Oscar de Trilha Sonora e a indicação de Filme, Diretor, Roteiro Adaptado e Ator (Massimo Troisi). Embora não tenha recebido toda a premiação sugerida, a película se inscreveu como uma das mais grandiosas produções artísticas de 1994.

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. Remontar, Remontagem (do Tempo). **Cadernos de Leituras**, n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em: 25 out. 2023.

_____. Levantes. Entrevista realizada por Vera Casa Nova. In: **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 14, n. 28, p. 17-27, dez. 2016. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000200017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 out. 2023.

FIORAVANTE, C. **Antonio Skarmeta relembra ator de O Carteiro e o Poeta**. Entrevistador: Celso Fioravante. Entrevista concedida ao Estadão, jun. 2014. Referências de fonte eletrônica. Disponível em:

BARBOSA, Ana Lúcia Costa. *O carteiro e o poeta: uma leitura político-literária*, pp. 233-244, Curitiba, 2023.

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,antonio-skarmeta-relembra-ator-de-o-carteiro-e-o-poeta,1505085>. Acesso em: 10 out. 2020.

GODOY, E. Sobre a poesia política de Pablo Neruda. **Revista Letras**, Curitiba, n. 65, p. 71-91, jan./abr. 2005. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/4296>. Acesso em: 23 out. 2023.

MÉLEGA, M. P. **Os olhos da literatura**: mitos, figuras, gêneros, 2010. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000200018. Acesso em: 23 out. 2023.

MOTTER, M. de L. O carteiro e o poeta: a força da poesia. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 81, pp. 83-89, jan./abr. 1997. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36287>. Acesso em: 23 out. 2023.

O Carteiro e o poeta. Direção: Michael Radford, Coprodução ítalo-francesa, com roteiro de Anna Pavignano, Michael Radford e Massimo Troisi, ano 1994.

NERUDA, P. **Canto Geral**, Círculo do livro S.A São Paulo, Brasil Edição integral Título do original: “Canto General” Copyright (c) by Matilde Neruda Trad. Paulo Mendes Campos. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://dialogosliterarios.wordpress.com/>. Acesso em: 23 out. 2023.

RESTIVO. Cinema italiano: o carteiro, o poeta e a história. In: OLIVEIRA, R. A. Blog. **Cinema italiano**, ano 14, 12/08/2008. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2008/08/o-carteiro-e-o-poeta-uma-estria-sem.html>. Acesso em: 23 out. 2023.

RODRIGUES, E.; SCHULER, B. Montagem do pensamento e da escrita acadêmica em educação: conversações entre Deleuze e Didi-Huberman. **ETD - Educação Temática Digital**. Campinas, SP, v. 21, n. 1, p. 23-46, 2019. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8650463>. Acesso em: 25 out. 2023.

VASSOLER, F. R. **O carteiro e o poeta**. Em homenagem aos 53 anos de *residencia en el cosmos* de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, também conhecido como Pablo Neruda. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-carteiro-e-o-poeta/>. Acesso em: 23 out. 2023.

***THE CHEMICAL WEDDING: DA POESIA DE WILLIAM BLAKE
AO ÁLBUM MUSICAL DE BRUCE DICKINSON E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA***

Autor: Márcio Pereira Ribeiro (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem como objetivo traçar um paralelo entre a poesia do escritor e gravurista inglês William Blake, o álbum *The Chemical Wedding* (1998) e sua adaptação fílmica (2008), do vocalista inglês Bruce Dickinson, identificando as referências e adaptações presentes e discutindo a relação entre poesia, música e cinema. Para isso, serão utilizados conceitos e teorias da literatura, como adaptação, intertextualidade, intermedialidade e pastiche. A intermedialidade e adaptação são conceitos fundamentais para a compreensão de como as diferentes formas de arte podem dialogar entre si. A música é uma forma de arte que muitas vezes se utiliza de outras mídias como referência, seja por meio de adaptações, citações ou inspirações. O álbum *The Chemical Wedding* é um exemplo de como a poesia pode ser uma importante fonte de inspiração para a criação de músicas e como essas podem dialogar com a obra literária original, no caso, os poemas de William Blake.

Palavras-chave: intermedialidade; intertextualidade; William Blake; música.

Introdução

A intermedialidade e a adaptação são conceitos fundamentais para a compreensão de como as diferentes formas de arte podem dialogar entre si. A música é uma forma de arte que muitas vezes se utiliza de outras mídias como referência, seja por meio de adaptações, citações ou inspiração.

Werner Wolf (1993) afirma que as diferentes mídias podem dialogar entre si, gerando novas formas de arte que mesclam elementos de diferentes formas. Esse diálogo pode ocorrer por meio de citações, adaptações, paródias, entre outras formas. “A adaptação é um processo em que uma obra é transformada de uma mídia para outra, mantendo-se elementos essenciais da obra original, mas a adequando à nova mídia” (HUTCHEON, 2006).

A música pode se utilizar de elementos poéticos, como ritmo, rima, metáforas, para criar novas formas de expressão. A relação entre música e poesia é complexa e pode se dar de diferentes formas, desde a simples utilização de um poema como letra de uma música até a criação de novas formas de poesia por meio da música. Assim, também, a música pode servir de inspiração na escrita de roteiros cinematográficos, indo muito além da composição da trilha sonora, mas constituindo diálogos, construindo cenas inteiras e enredos bastante elaborados, como é o caso do álbum musical *The Chemical Wedding* (1998) de Bruce Dickinson, vocalista da banda britânica Iron Maiden — um exemplo de como a música, e posteriormente sua adaptação fílmica —, podem dialogar com uma obra literária, no caso, os poemas de William Blake.

William Blake (1757-1827) foi um poeta, pintor e gravador inglês conhecido por sua obra artística e literária altamente influente nos movimentos românticos e pré-românticos. Ele nasceu em Londres, em uma família modesta, e desde a infância demonstrou interesse pela arte e poesia.

Quando menino, contou à família ter visto Deus na janela de sua casa e também uma árvore cheia de anjos no parque Peckam Rye. Tais visões, riquíssimas em detalhes, posteriormente seriam representadas através de gravuras pelo menino. Blake continuou a ter visões durante toda a sua vida, em sua maioria relacionadas à religião, principalmente representações de Deus, anjos e também demônios, muitas delas servindo de inspiração para seus poemas e gravuras. Na ocasião do falecimento de seu irmão Robert, em 1787, Blake aparentemente viu seu espírito subir em direção ao teto “batendo palmas de alegria”. Logo depois, Robert apareceu para ele em um sonho e lhe contou o segredo de uma nova forma de impressão em relevo. Os primeiros frutos desta técnica de “Impressão Iluminada” foram os poemas ilustrados *Todas as religiões são uma só* (1788) e *Não há religião natural* (1795).

Essas duas ideias são centrais na filosofia religiosa e espiritual de William Blake. O poeta era conhecido por sua visão pessoal e mística da espiritualidade, e esses dois poemas refletem sua crença na unidade subjacente de todas as religiões e na rejeição de uma religião “natural” ou predominante. Para ele, a espiritualidade e a religião eram questões individuais e intrínsecas, e ele via cada religião como uma manifestação cultural e histórica da busca espiritual humana. Ele acreditava que todas as religiões, apesar de suas diferenças superficiais, compartilhavam um núcleo de verdade espiritual comum. Portanto, a ideia de que “todas as religiões são uma” sugere que, sob a diversidade aparente das religiões, há uma verdade espiritual universal. A rejeição da “Religião Natural” também é importante. Blake argumentava que as religiões organizadas, muitas vezes, eram baseadas em convenções sociais e dogmas, em vez de uma conexão direta com a experiência espiritual pessoal. Ele estava cético em relação a sistemas religiosos que não permitiam a busca da espiritualidade de forma individual e autêntica.

Posteriormente, formou-se como gravador e trabalhou como aprendiz na Royal Academy of Arts em Londres, tirando dessa profissão seu escasso sustento por toda a vida. Ao longo dela, enfrentou dificuldades econômicas e não alcançou reconhecimento em seu tempo. No entanto, seu legado cresceu ao longo do tempo, e hoje é considerado um dos poetas e artistas mais importantes da literatura e da arte inglesas.

Blake foi um artista visionário, e seu estilo artístico, que frequentemente incluía elementos místicos e simbólicos, o distingue como um precursor da arte romântica e simbolista. Suas ilustrações para sua própria poesia e obras literárias de outros autores são apreciadas por sua originalidade e complexidade. Sua poesia frequentemente explorava temas místicos, espirituais e políticos, e sua obra mais conhecida é *Songs of Innocence and Experience* (1789), que aborda a dualidade da natureza humana e da sociedade. Outras obras notáveis incluem o poema “The Tyger” (1794) e “The Marriage of Heaven and Hell” (1790).

Blake viveu num período significativo da história, marcado pelo Iluminismo e pela Revolução Industrial na Inglaterra. A literatura estava no auge do que se pode chamar de clássico

‘augustano’, uma espécie de paraíso para os conformados às convenções sociais, mas não para Blake, que, nesse sentido era romântico, pois enxergava o que muitos se negavam a ver: a pobreza, a injustiça social, a negatividade do poder da Igreja Anglicana e do estado.

Bruce Dickinson (1958) é um músico britânico amplamente conhecido como o vocalista da lendária banda de heavy metal, Iron Maiden, mas é também um homem de muitos talentos. Destacou-se não apenas como vocalista, mas também como piloto comercial, escritor, atleta esgrimista, produtor de cinema e empreendedor.

Dickinson é um admirador declarado de William Blake, sendo, inclusive, membro oficial da Blake Society, e tendo participado da inauguração da lápide oficial do poeta — Blake morreu em 1827 e foi enterrado em uma cova comum não identificada em Bunhill Fields, Londres. Agora uma lápide memorial marca o local onde ele foi enterrado, descoberto em 2006.

Dickinson, em seu pronunciamento, disse sobre Blake:

Um dos maiores poetas e artistas ingleses vivos. Eu disse vivo, porque se você conhece Blake, ele nunca morreu de verdade. Eu disse “vivo”, porque se você está por dentro da obra de Blake, ele nunca realmente morreu. E eu acho que ele, em seu caminho, deve ser tão honrado como Shakespeare por sua contribuição para o espírito inglês. Todo o caminho desde Monty Python até o Rock e a música Punk devem a ele. Ele abrange muitas gerações. William Blake é argumentativo. William Blake é controverso. William Blake é individualista. William Blake é uma sociedade anti-hierárquica. Ele é um poeta completamente moderno. Não apenas um poeta, um artista. E eu acho que ele fala a todos os tipos de pessoas artísticas, qualquer um que tenha um pinga de alma em si não poderia deixar de ser movido por Blake.³⁵

Sua admiração por Blake influenciou muitos aspectos de sua carreira criativa, podendo ser vista em várias letras de músicas escritas por Dickinson para o Iron Maiden, que frequentemente abordam temas relacionados à mitologia, espiritualidade e dualidade do bem e do mal. Além disso, Bruce Dickinson também é um escritor e autor de vários livros, incluindo romances de ficção e memórias. Sua escrita frequentemente reflete seu interesse em literatura e poesia, incluindo as influências de Blake.

The Chemical Wedding: o álbum musical

Bruce Dickinson não foi o primeiro músico a se utilizar da poesia e da pintura de William Blake. Antes dele, outros artistas renomados como Bob Dylan, que se inspirou em *Auguries of Innocence* (1803) para compor *Every Grain of Sand* (1981). A composição de Dylan é uma esplêndida paródia dos versos de Blake — o compositor, em alguns momentos, se utiliza da ordem indireta dos versos do poeta, concedendo-lhes mais melodia e musicalidade. A banda californiana The Doors recebeu esse nome por sugestão de seu vocalista Jim Morrison do título do livro de

³⁵ Disponível em: https://youtu.be/pdT9SmVEaP4?si=C_mcrSDEunKM6jte. Acesso em: 30 out. 2023.

Aldous Huxley, *The Doors of Perception* (1954), cujo título fora inspirado nos versos de Blake: “Se as portas da percepção estiverem abertas, tudo parecerá ao homem como é, infinito”, de sua coletânea de poemas *O casamento do céu e do inferno* (1793).

A banda inglesa de rock progressivo Emerson, Lake and Palmer, em seu quarto álbum *Brain Salad Surgery* (1973), também musicou o poema *In did those Feet in Ancient Time* (1804), de Blake. Com o título de *Jerusalem*, a canção abre o álbum no estilo tradicional sinfônico da banda e esse arranjo dá ao poema de Blake um tom de hino nacionalista, que já lhe fora atribuído no passado.

Mais contemporaneamente, a banda irlandesa U2 nomeou três de seus álbuns inspirando-se na obra *Canções de Inocência e Experiência* (1789), de William Blake. Nos álbuns *Songs of Innocence* (2014), *Songs of Experience* (2017) e *Songs of Surrender* (2023), as canções refletem diversos momentos da vida dos membros da banda: adolescência na Dublin dos anos 1970, cartas enviadas a pessoas próximas, etc., em um diálogo com a obra poética de Blake.

Totalmente inspirado na alquimia e no ocultismo, o álbum de Bruce Dickinson, *The Chemical Wedding* (1998), é uma viagem pelos escritos do alquimista inglês Ezekiel Foxcroft, pela ordem mística Rosacruz, criada por Christian Rosenkreutz e, principalmente, pelos trabalhos do pintor, místico e poeta inglês William Blake.

Dickinson usou muitas das ideias e temas de Blake em suas letras. O resultado é um álbum altamente intertextual que pode ser visto como uma adaptação da poesia de Blake em um meio musical.

O álbum começa com a faixa “King in Crimson”, inspirada em “The Tyger”, um dos poemas mais famosos de Blake. A música começa com uma linha vocal muito semelhante à primeira estrofe: “Tyger, tyger burning bright / In the forests of the night”. Além disso, a letra da música contém muitas referências à obra de Blake, incluindo a referência ao “vermelho rubro do sangue” que aparece em muitos de seus poemas. A música é uma poderosa abertura para o álbum e estabelece o tom sombrio e místico que percorre toda a obra.

A segunda faixa, “The Chemical Wedding”, faz diversas referências à poesia de Blake, a começar pelo título, referência à obra *The Marriage of Heaven and Hell*, como nos versos “o anjo está caído, agora juntos nós estamos queimando”, que aborda temas de dualidade e oposição. A letra também faz referência à visão de Blake de que a imaginação é a chave para a compreensão do mundo espiritual. A música é um pastiche melódico da música “The Phantom of the Opera” (1986), do musical homônimo de Andrew Lloyd Webber. Dickinson reutiliza a melodia de Webber e a combina com uma letra que explora o conceito de alquimia e transformação. A música é um exemplo notável de intertextualidade, pois usa elementos de uma obra anterior para criar algo novo e original.

“The Tower” faz referência ao poema de Blake chamado “The Mental Traveller” (1803), que fala sobre a jornada da alma humana através dos reinos da imaginação. A letra também faz referência à Torre de Babel, que é vista como um símbolo da arrogância humana.

“Jerusalém” é uma versão do poema “And did those Feet in Ancient Time” (1803), de Blake, que fala sobre a possibilidade de Jesus ter visitado a Inglaterra na antiguidade. A música é uma das mais famosas do álbum e apresenta uma melodia grandiosa que se encaixa perfeitamente com o tema épico do poema, um hino que celebra a cidade de Jerusalém como um símbolo da redenção espiritual. A música de Dickinson mantém a letra original de Blake e cria uma melodia que evoca os elementos místicos presentes no poema.

“Book of Thel” é baseada no poema homônimo de 1815 e fala sobre uma donzela que se depara com questões existenciais e filosóficas. No poema de Blake narra-se sobre uma flor que questiona sua existência e é confrontada por uma visão sobre a natureza da vida e da morte.

“Gates of Urizen” é baseada no poema de Blake intitulado “Urizen” (1818), que fala sobre um ser divino que representa a razão e o controle. A música apresenta uma melodia complexa e intrincada, que reflete a estrutura labiríntica do poema.

“Trumpets of Jericho” faz referência à história bíblica da queda de Jericó, que também é mencionada em um poema de Blake intitulado “Milton: Book the Second”, uma obra épica que fala sobre a vida e a visão de John Milton, poeta e político inglês do século XVII.

Por fim, “The Alchemist” faz referência à busca alquímica pela pedra filosofal, que é vista como um símbolo da transformação espiritual. A letra também faz referência à visão de Blake de que o mundo material é uma ilusão e que a verdadeira realidade está no mundo espiritual. A música é inspirada nos conceitos alquímicos que Blake usou em seu trabalho, explora a ideia de transformação e a busca pela vida eterna, que são temas fundamentais na filosofia alquímica. Dickinson usa o conceito da Pedra Filosofal, uma substância lendária que poderia transformar metais básicos em ouro e conceder vida eterna ao seu possuidor, como uma metáfora para a transformação da alma.

As pinturas de Blake em *Chemical Wedding*

As pinturas de Blake também adornam o encarte do álbum. Na capa, Dickinson usou a imagem “O Fantasma de uma Pulga” (*The Ghost of a Flea*), pintada por Blake em 1819.

Esta pintura é bem diferente dos temas bíblicos ou literários de Blake. Tem-se uma imagem mais ameaçadora, uma mistura de delírio e pesadelo atinge o inconsciente. Blake afirmava ter visto a criatura em uma visão. A figura grotesca da pulga musculosa e nua é retratada usando sua língua saliente para se alimentar de uma tigela de sangue. Parte humana, parte vampiro e parte réptil, a criatura caminha entre cortinas pesadas e ricamente estampadas. Na mão esquerda ele segura uma

tigela e na direita um espinho, seu pescoço maciço é semelhante ao de um touro e contém uma cabeça desproporcionalmente pequena, marcada por olhos brilhantes e mandíbulas abertas, além de uma língua estranhamente projetando-se para fora da boca. Algumas análises sinalizam uma metáfora para a sociedade e para o horror ou desprezo da multidão ao ver o lado animal do ser humano, os nossos impulsos instintivos devem ser limitados para cumprir um comportamento socialmente apropriado.



Figura 1: The Ghost of a Flea (1819), William Blake.

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>. Acesso em: 30 out. 2023.

De acordo com John Varley, que havia encomendado essa e outras obras da série intitulada *Cabeças Visionárias* (1818), a imagem de uma pulga chegou a Blake durante uma sessão espírita em 1819. Varley descreveu a cena:

Como eu estava ansioso para fazer a investigação mais correta ao meu alcance, sobre a verdade dessas visões, ao ouvir sobre esta aparição espiritual de uma Pulga, perguntei-lhe se ele poderia desenhar para mim a semelhança do que ele viu: ele instantaneamente disse: 'Eu o vejo agora diante de mim.' Dei-lhe, portanto, papel e um lápis com os quais ele desenhou o retrato... Senti-me convencido, pelo seu modo de proceder, de que ele tinha diante de si uma imagem real, pois parou e começou em outra parte do papel, para fazer um desenho separado da boca da Pulga, que o espírito, tendo aberto, foi impedido de prosseguir com o primeiro esboço, até fechá-lo (BENTLEY, 2003).

A parte de dentro do encarte contém pinturas que retratam a batalha entre o bem e o mal, o Apocalipse e a esperança em um mundo melhor. Na imagem que ilustra a quarta canção, *Killing Floor*, temos a representação da figura demoníaca: *Satanás torturando Jó com furúnculos* (1826).



Figura 2: *Satan Smiting Job with Sore Boils* (1826).

Disponível em: <https://eternalisedofficial.com/2022/04/11/the-otherworldly-art-of-william-blake/#jp-carousel-4669>.
Acesso em: 30 out. 2023.

No Livro de Jó, Capítulo II, 3-10, Deus e Satanás discutem os limites da fé e resistência humana. Deus permite que Satanás force Jó a passar por provações e tribulações extremas, incluindo a destruição de sua família. Apesar disso, como Deus previu, a fé de Jó permanece inabalável e ele é recompensado por Deus com a restauração de sua saúde, riqueza e família.

3. E o Senhor disse a Satanás: Consideraste meu servo Jó, que não há ninguém como ele na terra, um homem perfeito e reto, que teme a Deus e evita o mal? e ainda assim ele mantém firme sua integridade, embora você me tenha movido contra ele, para destruí-lo sem causa. 4. E Satanás respondeu ao Senhor e disse: Pele por pele, sim, tudo o que o homem tem, ele dará pela sua vida. 5. Mas estenda a mão agora e toque seus ossos e sua carne, e ele te amaldiçoará na tua face. 6. E o Senhor disse a Satanás: Eis que ele está nas tuas mãos; mas salve sua vida. 7. Então Satanás saiu da presença do Senhor e feriu Jó com úlceras malignas, desde a sola do pé até o alto da cabeça. 8. E ele levou para ele um caco para se raspar; e ele sentou-se entre as cinzas. 9. Então disse-lhe sua esposa: Você ainda mantém sua integridade? amaldiçoar a Deus e morrer. 10. Mas ele lhe disse: Tu falas como fala uma das mulheres tolas. O que? Receberemos o bem das mãos de Deus e não receberemos o mal? Em tudo isso Jó não pecou com os seus lábios (APOCALIPSE 5).

A pintura seguinte é *Nabucodonosor* (1795-1805) e retrata o antigo rei da Babilônia, cuja lenda conta a história de que o governante, por arrogância, perdeu a cabeça e foi reduzido à loucura animalesca vindo a comer “grama como bois”.

De acordo com o biógrafo Alexander Gilchrist (1828-1861), na gravura de Blake o espectador se depara com o

Rei louco rastejando como um animal caçado em uma toca entre as rochas; sua emaranhada barba dourada varrendo o chão, suas unhas como garras de abutres, e seus olhos selvagens cheios de terror taciturno. A estrutura poderosa está perdendo a aparência de humanidade e é bestial em seu crescimento áspero de cabelo, réptil nas marcas e manchas de sapo na pele, que assume tons não naturais de verde, azul e castanho-avermelhado (Gilchrist, 1998, p. 408-409).



Figura 3: *Nebuchadnezzar* (1795).

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-nebuchadnezzar-n05059>. Acesso em: 30 out. 2023.

A quarta pintura de Blake presente na obra de Dickinson é *Os bons e maus anjos* (1795). Nela, dois anjos representando o bem e o mal ocupam lados opostos do desenho. A figura à esquerda, o anjo mal, paira diante de grandes chamas. Ele se inclina para a frente com os braços estendidos horizontalmente, palmas para baixo e dedos ligeiramente separados. Ele pode estar alcançando com a mão esquerda em direção à criança segurada pela outra figura adulta. Sua perna direita está estendida para trás; um grilhão e corrente prendem seu tornozelo esquerdo à terra abaixo. O anjo mal está nu e musculoso; tem cabelos curtos e cacheados. A ausência de pupilas sugere que ele é cego. Seu rosto é fortemente enrugado, possivelmente com desespero ou raiva, em vez de idade.

À direita, o anjo bom, uma figura masculina nua e musculosa de cabelos médios que se parecem com chamas, paira sobre uma costa diante do pano de fundo de um sol que nasce ou se põe, segurando uma criança em seus braços. O anjo bom está voltado para a frente com a perna esquerda estendida para trás, mas olha para a esquerda, na direção do anjo mal, com a boca aberta em uma expressão de medo (ou pelo menos séria preocupação). Seus braços estão dobrados nos cotovelos, e sua mão direita segura a criança, enquanto a mão esquerda segura (ou ao menos toca) o lado do torso da criança. O anjo bom pode estar movendo a criança para a direita, fora do alcance do anjo mal.

A criança (aparentemente um menino) nos braços do anjo bom está de costas para o espectador, mas com a cabeça virada para o perfil esquerdo e com os braços erguidos verticalmente, palmas para fora e dedos abertos; sua perna esquerda está estendida. Parece estar olhando para o anjo mal. Ele tem cabelos curtos e cacheados e um corpo musculoso; sua boca está aberta em uma expressão de dor ou medo. Aparece estar tentando fugir do anjo mal. Na obra de

Dickinson, a figura dos anjos emoldura as letras de duas canções marcantes: “Jerusalém” e “Gates of Urizen” — ambas intertextuais à poesia de Blake.



Figura 4: *The Good and the Evil Angels* (1795).

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-good-and-evil-angels-n05057>. Acesso em: 30 out. 2023.

Por fim, a última pintura de Blake, *Os vinte e quatro anciãos lançando suas coroas diante do Trono Divino* (1803), decora a contracapa do álbum. É provavelmente um resumo visionário e alucinatório de cenas dos capítulos 4 e 5 do *Livro do Apocalipse*, quando o trono de Deus foi apresentado ao profeta São João. São João descreveu a cena: “diante do trono havia um mar de vidro como cristal... ao redor... havia quatro bestas cheias de olhos... Os vinte e quatro anciãos prostraram-se diante dele... e adoraram aquele que vive para todo o sempre”.



Figura 5: *The Four and Twenty Elders Casting their Crowns before the Divine Throne*.

Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-four-and-twenty-elders-casting-their-crowns-before-the-divine-throne-n05897>. Acesso em: 30 out. 2023.

Nesta aquarela, Blake organiza os diversos elementos e personagens do texto bíblico de forma altamente simétrica e organizada. Deus é retratado sentado em seu trono no centro do painel e retratado como uma figura antiga com uma longa e larga barba branca, vestido com roupas vermelhas. A Divindade segura um livro ou pergaminho em sua mão direita, de acordo com as escrituras, “escrito por dentro e por trás, selado com sete selos” (APOCALIPSE 5.1), enquanto sua mão esquerda está levantada em um gesto de bênção. Seu trono é cercado por um arco-íris que irradia debaixo de um arco gótico pontiagudo formado pelas asas de anjos. Diante do trono está um cordeiro morto, “tendo sete chifres e sete olhos, que são os sete Espíritos de Deus enviados por toda a terra” (APOCALIPSE 5.6). Os sete chifres do cordeiro são representados por sete pontas espalhadas acima de seu cadáver, enquanto as sete cabeças de querubim abaixo dele aludem aos “sete Espíritos de Deus”. Cada querubim é coroado por uma chama de língua, uma referência às *sete lâmpadas de fogo* descritas em Apocalipse 4.5.

No Apocalipse, São João escreveu: “E ao redor do trono havia vinte e quatro assentos; e sobre os assentos vi vinte e quatro anciãos sentados, vestidos de vestes brancas; e eles tinham em suas cabeças coroas de ouro” (APOCALIPSE 4.4).

Uma fileira de 12 figuras barbadas vestidas de branco flutua em cada lado da Divindade, embora apenas quatro figuras de cada fileira sejam visíveis ao observador. Cada figura se inclina em direção a Deus, em adoração, para colocar uma coroa de ouro a seus pés. Acima da cabeça de Deus estão as Quatro Bestas, “cheias de olhos na frente e atrás” (APOCALIPSE 4.6). Acima e à esquerda de Deus está a Águia, em frente à qual está o Leão. Ambos são retratados com a palidez da morte e ambos estão situados sob as cabeças distorcidas de pássaros e animais monstruosos. O Boi e o Anjo estão posicionados atrás do trono e olham para fora, de acordo com o colecionador de Blake, W. Graham Robertson, “[...] vagamente [e] meio escondidos nos pálidos raios carmesim e violeta que emanam da figura central, e disparam para encontrar e ser absorvido pelo arco-íris abrangente” (ROBERTSON, 1952, p. 69).

A imagem encerra o álbum musical dando-lhe um tom mais leve, colorido e esperançoso, em oposição à toda a temática soturna das letras/poemas, ilustrações, melodias e arranjos.

The Chemical Wedding: a adaptação filmica

Lançado nos Estados Unidos como *Crowley*, o filme britânico de terror e ficção científica tem sua história baseada em um roteiro original de Bruce Dickinson. No enredo, ao entrar em uma máquina de realidade virtual, o professor Oliver Haddo, um estudioso moderno de Cambridge, é possuído pelo espírito do famoso ocultista Aleister Crowley, uma vez que a programação da máquina fora corrompida por um ex-seguidor de Crowley. Ressuscitado 50 anos após sua morte, Crowley recomeça suas práticas ocultas, buscando uma nova “noiva escarlate” com quem possa se

casar em uma cerimônia pagã, o que aumentará seu poder. Dickinson, que tem uma pequena participação *cameo*³⁶ no filme, declarou:

Em vários níveis, acho que será bom para eles ([fãs do Iron Maiden]) ver alguém do Maiden fazendo outra coisa por aí que atraia a atenção para a banda, e também potencialmente ganha um pouco de respeito pelo *Heavy Metal* e todo o resto..., Mas, além disso, acho que eles vão gostar. É uma boa história divertida.³⁷

Trata-se de uma homenagem aos filmes de terror britânicos que Bruce assistia quando criança – *The Devil Rides Out*, *The Wicker Man*, qualquer coisa que saísse do venerado estúdio Hammer Films. “Eles tinham Drácula, sangue, presas, sexo e o diabo”, disse Bruce sobre aqueles filmes antigos barulhentos, mas cativantes, que ele cresceu assistindo. “Toda essa coisa era tipo, ‘Oh meu Deus! Isso é tão chocante!’, mas realmente nos excitou em segredo. Quando crianças, vocês seriam proibidos de assistir, mas, claro, seria interessante, e vocês assistiriam”.³⁸

A película faz uso, em diversos momentos, de representações artísticas das obras de William Blake, como as imagens, também, já presentes no encarte do álbum musical de Dickinson; em outros momentos é a trilha sonora filmica que remete às faixas musicais. Porém, seu enredo não adapta diretamente a poesia de Blake para o cinema. O que poderia ser apontado como um defeito do filme de Dickinson — a falta de diálogo com a obra poética de Blake —, no nosso entender é uma de suas qualidades, visto que há muito já não se discute se uma adaptação é bem ou mal sucedida por dialogar/adaptar fielmente outra obra de arte. Blake faz-se presente em vários e importantes momentos: no título do filme, referência direta a um dos poemas de Blake; na trilha sonora, que conta com um de seus poemas, musicado por Dickinson, e também na temática de outras canções da trilha sonora que remetem à temas frequentes na poesia de Blake, como a dualidade vida e morte; em citações indiretas de poemas de Blake nos diálogos/monólogos/voice-overs³⁹; nas pinturas, que algumas vezes compõem parte do cenário, em outras serviram de inspiração à fotografia do filme.

Compreendemos que, quando um texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre uma transcrição ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte, que pressupõe uma série de

³⁶ Uma breve aparição ou dublagem de uma pessoa conhecida em uma obra de arte cênica, normalmente sem nome, ou aparecendo como a si mesmo.

³⁷ Disponível em: <<https://www.digitalspy.com/movies/a74861/iron-maiden-star-makes-crowley-movie/>>. Acesso em: 12 out. 2023.

³⁸ Disponível em: <<https://www.loudersound.com/features/the-first-transmission-of-semen-by-fax-the-story-of-bruce-dickinsons-batsht-crazy-horror-movie-chemical-wedding>>. Acesso em: 14 out. 2023.

³⁹ Técnica de produção em que uma voz – que não faz parte da narrativa – é usada em uma produção de rádio, televisão, cinema, teatro ou outras apresentações. A locução é lida a partir de um roteiro e pode ser falada por alguém que aparece em outra parte da produção ou por um dublador especializado.

transformações, visto que os diversos suportes expressivos são regidos por diferentes signos, códigos e convenções.

Segundo Julio Plaza, a identidade entre o texto de origem e o de chegada, seja ele fílmico ou outro, não é apenas impossível, mas indesejável:

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção (PLAZA, 2003, p. 109).

Hoje, temos consciência que “mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não igual. [...] Representar a coisa ‘tal como ela é’ é mimese mediada pelo código. Quer dizer, a similaridade já contém seu tom diferenciador” (PLAZA, 2003, p. 33).

Segundo a maioria dos críticos (Robert Stam, Randal Johnson, Claus Cüver, Ismail Xavier, dentre outros), o processo da adaptação de obras literárias para suportes audiovisuais envolve transformações multidirecionais e complexas que resultam em mudanças de sentido (tradução intersemiótica e cultural):

- a) Transformações formais decorrentes da mudança de suporte (signos, códigos, convenções específicas)
- b) Transformações do conteúdo decorrentes da mudança de tempo, lugar e cultura (processo de ressignificação em termos geográficos, temporais e socioculturais). Mudança do *Zeitgeist*, do imaginário cultural.
- c) A adaptação é uma expressão do processo cultural em constante mutação (mudanças do *Zeitgeist*, imaginário cultural, etc.).

Considerações finais

The Chemical Wedding é uma obra bastante intertextual que se inspira na poesia de William Blake tanto nas letras, como nas imagens que compõem o encarte do álbum. As canções de Bruce Dickinson são profundamente influenciadas pelos temas de Blake sobre a luta entre o bem e o mal, a busca pela transcendência e o poder transformador da imaginação. O álbum pode ser visto como uma adaptação da poesia de Blake, pois utiliza seus temas e ideias e os reimagina em uma mídia totalmente diferente. Além disso, a intermedialidade do álbum, sua mistura de música, letras e imagens visuais, cria um rico tapete de significado que convida o ouvinte a se envolver com o álbum em vários níveis.

Em relação ao filme *The Chemical Wedding* (2008), é interessante notar como o roteiro de Dickinson se relaciona com as ideias e temas presentes em seu álbum. O filme apresenta elementos

de ficção científica, alquimia e magia, todos temas que também são explorados por William Blake, tanto em sua poesia, quanto em suas pinturas e gravuras.

A bem sucedida recepção dessas mídias — álbum musical e filme — atestam não só a qualidade de toda a complexidade artística do poeta e pintor William Blake, mas também são uma prova de que sua arte continuará, como tem feito há séculos, a inspirar os mais diversos tipos de artistas (músicos, diretores de cinema, pintores etc.), trazendo ao público obras tão diversas, de extrema qualidade temática e inspiração.

Referências

BENTLEY, G. E. **The Stranger from Paradise**. New Haven: Yale University Press, 2003.

DICKINSON, B. **The Chemical Wedding**. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/the-chemical-wedding-mw0000600633>. Acesso em: 12 out. 2023.

BLAKE, W. **Auguries of Innocence**. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence>. Acesso em 14 out. 2023.

Blake Society. Disponível em: <https://blakesociety.org/>. Acesso em: 12 out. 2023.

Discurso de Bruce Dickinson na inauguração da lápide de William Blake. Disponível em: https://youtu.be/pdT9SmVEaP4?si=O7J0t6Hx-E_W9oE_. Acesso em: 11 out. 2023.

DYLAN, B. **Every Grain of Sand**. Disponível em: https://youtu.be/bV5z_rVR6Ms?si=Qi3jHn4zSzRIFpU7. Acesso em: 14 out. 2023.

Filme The Chemical Wedding. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0974536/>. Acesso em: 12 out. 2023.

Filme The Chemical Wedding. Disponível em: <https://youtu.be/zrGCoISeOCs?si=tkLeVr-aaWZTtLsP>. Acesso em: 12 out. 2023.

GILCHRIST, A. **The Life of William Blake by Alexander Gilchrist**. Ruthven Todd. London [England] : Dent, 1942. xi, 420 p. : ill.; 18 cm. Everyman's library. Biography; Based on 2nd ed. of 1880. Includes bibliography and index. (1880 edition reissued by Cambridge University Press, 2009.

RIBEIRO, Márcio Pereira. *The Chemical Wedding: da poesia de William Blake ao álbum musical de Bruce Dickinson e sua adaptação filmica*, pp. 245-258, Curitiba, 2023.

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

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Site oficial de Bruce Dickinson. Disponível em: <https://www.themandrakeproject.com/>. Acesso em: 12 out. 2023.

WOLF, W. **Res e schaft**. 1993, p. 493-498. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43028169?typeAccessWorkflow=login>. Acesso em: 12 out. 2023.