

## A NARRATIVA LÚDICA DOS VIDEOGAMES: ESPAÇOS POSSÍVEIS DE PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Cremilson Oliveira Ramos<sup>1</sup>  
Jussara Bitencourt de Sá<sup>2</sup>

**RESUMO:** Dentre as tecnologias da mídia que ganham grande repercussão na contemporaneidade encontram-se os videogames. Esses são uma forma midiática ainda pouco explorada, principalmente no tocante a seus estudos enquanto manifestação cultural. Isso nos leva a refletir, tomando a literatura como base norteadora para esta pesquisa, sobre que elementos presentes nesses jogos permitem concebê-los como uma forma de narrativa e de que modo contribuem para a produção de sentidos.

Palavras-chave: videogames; mídia; narrativa; cultura

**ABSTRACT:** Video games are among the technologies of media which make a great impact on the contemporaneity. These media are still underused, particularly regarding to its studies as a cultural manifestation. This leads to reflect, taking the literature as a basis for guiding this research on which elements present in these games allow one to conceive them as a form of narrative and in what way they contribute to sense production.

Key-words: video games; media; narrative; culture

### 1. A narrativa nos jogos eletrônicos

Inicia-se este estudo partindo do pressuposto de que os textos não são apenas construções verbais e orais realizadas no mundo fenomênico. As ações da vida ao serem representadas por meio de outros objetos também constituem textos. Nogueira (2008, p. 14) apresenta os conceitos de ação prosaica e ação poética<sup>3</sup>. Essa se refere ao identificável no

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Formado em Letras: Português/Inglês e especialista em Psicopedagogia pela Universidade do Sul de Santa Catarina e especialista em Gestão do Cuidado pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de Português e Inglês do Instituto Federal de Educação de Santa Catarina – IFSC, campus Araranguá. E-mail: cremilson.ramos@ifsc.edu.br

<sup>2</sup> Professora do Mestrado em PPG em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Orientadora do presente artigo. E-mail: jussara\_sa@hotmail.com)

<sup>3</sup> De poiesis, palavra de origem grega que significou inicialmente criação, ação, confecção, fabricação e depois terminou por significar arte da poesia e faculdade poética. Neste estudo, entendem-se as ações poéticas como a transposição dos fenômenos para o mundo das ideias. Prefere-se aqui a adoção da grafia portuguesa em vez da brasileira *poética*.

mundo do texto. Aquela representa o que acontece no mundo da vida. Partindo desse entendimento, o autor explica que “Textualizar (narrativa ou ludicamente) uma ação é subtraí-la ao seu regime comum e fazer entrar na ordem do discurso – isolá-la do mundo da vida, portanto, e conduzi-la a alguma forma de abstração”, como os romances, os filmes, os desenhos animados e os videogames (jogos eletrônicos).

Assim como nas narrativas da literatura, como nas fábulas, por exemplo, os videogames têm sua própria narrativa que ora se aproxima ora se distancia da configuração das narrativas convencionais. Neles também há um enredo, o qual é desencadeado a partir de um conflito por personagens protagonistas e antagonistas, auxiliados por personagens secundárias, o que se desenvolve em um espaço e tempo. Esse pode ser cronológico, linear, ou psicológico, havendo retrocessos no pensamento ou lembrança das personagens, assim como é representado no cinema. Aquele, por meio das mais modernas tecnologias da computação gráfica, pode ser representação de mundos fantásticos ou maravilhosos, ou mesmo, recriações de cidades reais, como na série GTA, que reproduz Los Angeles, Nova Iorque, entre outras, ou mesmo florestas, desertos e diversas paisagens naturais com efeitos de realismo impressionantes.

A criação de espaços surreais também é algo que ganha muita ênfase e destaque nos jogos eletrônicos, como podemos perceber em *Alice: madness returns*. Nessa sequência de Alice no país das maravilhas, a criação dos cenários e os efeitos especiais são extraordinários, algo que só é representado de forma similar nas narrativas fílmicas. Nesse sentido, os jogos permitem uma melhor visualização ao jogador de como seriam os locais e as ações na história. Os vários cenários da *narrativa* são representados nas seis longas fases que o jogador deve vencer para chegar ao desfecho da história. Pontes feitas de cartas de baralhos e dominós, chaleiras e engrenagens flutuantes, caminhos de cogumelos coloridos gigantes, um desafio no fundo do mar e em mundo congelado no qual se podem observar seres presos no gelo ou uma viagem por um cenário que mais se assemelha ao interior de uma artéria, para encontrar a rainha de ouro, são alguns dos mundos surreais a que Alice deve sobreviver para descobrir o que está destruindo o País das Maravilhas. Há elementos na narrativa que marcam a intertextualidade, assim como outros que remetem a desconstrução das formas fixas e estáveis no modo de se perceber o mundo. Parafusos voadores que lembram borboletas

insetos e pirilampos em forma de lâmpadas com asas são alguns dos seres reconstruídos no mundo diegético<sup>4</sup>. Os cenários fazem constantes referências a um tempo cronológico ao mostrar partes de relógios flutuantes no ar, ou relógios que funcionam como alavancas para abrir uma passagem. No entanto, trata-se de um tempo desconstruído, estilhaçado, provavelmente menção à suposta sobreposição da modernidade e das tecnologias sobre a fantasia. Essas construções do espaço e das personagens em *Alice: madness returns* (Fig. 1) lembram muito as criaturas e lugares representados nos quadros de Salvador Dali, principalmente no que tange às cores e as distorções. Por exemplo, há pequenas vacas com asas de pássaro cujos úberes são desproporcionais ao corpo pequeno. Outros pássaros consistem apenas de um focinho de porco com asas. Há dentes de ouro – provável intertexto com a fada do dente das narrativas nórdicas – espalhados pelos cenários, os quais o jogador-personagem deve coletar para aperfeiçoar as armas quando coletados em certas quantidades. As armas são uma faca de cozinha, um guarda-chuva que funciona como escudo e um moedor de pimenta, que serve para “temperar” os inimigos.

Nesse sentido, é relevante a distinção que Nogueira faz entre as formas que o espaço pode ter.

Podemos falar de um espaço contingente e mutável – espaço da ação comum, do mundo da vida – e de um espaço necessário e estável – os espaços diegético e lúdico. No primeiro, desenrolam-se os fenômenos prosaicos. Nos segundos, representam-se os fenômenos textualizados. Daí que possamos indicar, por exemplo, a sala de cinema ou o campo de jogos como espaços prosaicos de mediação, nos quais o espectador e o jogador acedem a eventos textualizados – aqueles que sucedem no interior do jogo ou do filme (NOGUEIRA, 2008, p. 52).

Em outras palavras, no mundo fenomênico o espaço e os objetos nele presentes são passíveis de transformações, enquanto os espaços diégetico e lúdico se encontram em latência. Eles só se atualizam por meio de ações dos leitores, espectadores e jogadores. No caso do espaço no jogo eletrônico, o jogador pode transformar os cenários e objetos num dado momento da ação, porém tal interferência representa uma das múltiplas atualizações que o virtual permite. Sob esse prisma,

[...] o virtual é entendido [...] como um processo de transformação de um modo de ser num outro. Tal processo caracteriza-se por um movimento do

---

<sup>4</sup> O mundo representado no interior dos acontecimentos narrados em contraposição ao mundo fenomênico.

virtual ao atual, no qual o virtual gera um problema ou cria uma problematização sobre o atual. Para tal problematização podem ser dadas várias soluções e por diferentes processos de atualização. Um mesmo virtual é uma fonte indefinida de atualizações (LEVY, apud MENDES, 2002, p. 50).



**Figura 1:** Alice no mundo surreal. A desconstrução dos cenários representa a destruição de *Wonderland*

A temporalidade nos jogos aproxima-se das narrativas em vários aspectos. No entanto, as narrativas tendem a recuperar eventos do passado enquanto os jogos encerram em sua configuração ações que, por parte do jogador, determinam o futuro.

Identificamos [...] três modos de entender a acção em função da temporalidade: o passado, cuja categoria epistémica seria a retrospecção – numa metáfora espacial equivalente, poderíamos dizer que se trata de olhar para trás, para o consumado ou o reificado –, ao qual a narrativa estaria em melhores condições de responder; o futuro, cuja categoria epistémica seria a prospecção – especialmente, tratar-se-ia de um olhar para a frente, para o eventual ou o idealizado –, e que o jogo estaria em melhores condições de atender; o presente, cuja categoria seria a perspectivação – especialmente, um olhar através de uma moldura – seria o modo que melhor serviria à acção prosaica, isto é, à percepção do fluxo dos fenómenos (NOGUEIRA, 2008, p.23).

Sob esse prisma de temporalidade, percebe-se que em *Alice: madness returns* as ações e suas consequências impulsionam o jogador para um desfecho por meio das partes do quebra-cabeça que vão surgindo ao término de cada fase, das novidades, das aparências súbitas que causam curiosidade e estranhamento. Durante o desenvolvimento do enredo há

várias digressões no pensamento de Alice. Ela alterna entre o mundo real e a fantasia, entre o presente no qual é atormentada pela morte de sua família em um incêndio e pequenas lembranças que a levam de volta ao exato momento do acidente no passado. Nesse sentido, enquanto na literatura a narrativa visa à retrospectiva – a contação de fatos do passado – o tempo nas narrativas gêmicas visa à prospecção, a um futuro que só pode ser alcançado por meio das ações do jogador.

## 2. Caracterização das personagens

Assumir o papel da personagem, desempenhar ações, participar do desenvolvimento do enredo coloca o jogador em várias posições concomitantes: de jogador, de personagem e, mesmo de narrador da história. No caso, da comunhão entre personagem controlada e jogador surge o avatar, ou seja, ao controlar a personagem de Alice, é como se o jogador assumisse seu papel, colocasse sua máscara. Personagem e jogador e as noções de tempo e espaço entram em suspensão no momento do jogo e há um desligamento desses com o mundo real. Nesse sentido, a narrativa gêmica se distingue da narrativa literária porque nessa os eventos são relatados, enquanto naquela os eventos são desempenhados pelo avatar. Daí chamar-se o jogador, nesta análise, de jogador-personagem-narrador. Nogueira afirma que para entendermos a caracterização das personagens por meio da análise da ação é importante distinguirmos as várias posições de ação a partir do princípio da imputabilidade<sup>5</sup>.

O agente deve servir, portanto, como categoria epistêmica para o estudo das figuras do autor, do jogador, do espectador, do actor, do narrador, do narratário, da personagem e do avatar, mas em regimes de imputabilidade diferenciados. Quer isto dizer que os domínios e dimensões críticas da acção prosaica, apesar de poderem ser espelhados nos textos, ganham, através da intencionalidade e da responsabilidade, incidências distintas – daí que um jogador possa ser castigado e um avatar não, que um avatar possa morrer mas um jogador não, que um actor possa ser criminalizado mas um personagem não, etc. (NOGUEIRA, 2008, p. 48).

Nesse sentido, a participação do jogador muda o decurso dos acontecimentos e este acaba por funcionar como narrador e contribuir para o enredo com o próprio jogo. É

---

<sup>5</sup> Princípio que une os conceitos de intencionalidade e responsabilidade entendidos respectivamente como a faculdade de um agente responder pelos seus atos e intencionalidade como a faculdade de um agente escolher as suas ações.



importante destacar que o nível de interferência que o jogador terá no enredo é algo pré-determinado pelo autor. Existiria no jogador [...] um movimento permanente de deslocamento entre papéis – de narrador, na medida em que suas próprias opções condicionam, em parte, a forma como a informação lhe é apresentada, e de narratário, na medida em que desvenda a informação em função do modo como esta lhe é apresentada (NOGUEIRA, 2008, p. 100). Segundo esse mesmo autor, “todo o jogador constrói o jogo como uma narrativa e [...] todo o espectador experimenta a narrativa como um jogo [...].”

Espaço, tempo e ação se imbricam nas diversas formas de narrativa. A partir da ação desempenhada pelas personagens podem-se determinar algumas diferenças entre a personagem da narrativa verbal e a da narrativa gâmica. Para tanto, analisar-se-á a personagem principal de *Fable 2: Sparrow*. Num mundo medieval, em que o fantástico e o maravilhoso se encontram, o jogador assume o papel de *Sparrow*, uma criança órfã que vive com a irmã *Rose* nas ruas de *Albion* (Fig. 2). Para “sobreviver” o/a jovem tem de realizar muitas tarefas desafiadoras em busca de dinheiro e alimento e, para isso, as escolhas e caminhos a serem tomados influenciarão o desenvolvimento físico da personagem – inclusive de sua “personalidade” – do enredo e do desfecho da trama. Em suma, o jogador poderá escolher entre ser bom ou mal.



**Figura 2:** Os órfãos *Rose* e *Sparrow* (à direita) sobrevivendo nas ruas de *Albion*

As escolhas dos alimentos modificarão o corpo da personagem deixando-a esbelta ou obesa. As atitudes perante os cidadãos de *Albion*, como um simples gesto de pedir desculpas ao esbarrar em um transeunte, ajudarão na construção da boa índole ou não que será difundida

entre todos os habitantes do mundo diegético. Se as pessoas têm boas informações sobre as ações de *Sparrow*, essas contribuirão para a construção de uma personagem com caráter bom e, conseqüentemente alterações na fisionomia da personagem vão surgindo. Do contrário, se o jogador personagem decide realizar ações de caráter negativo, como pequenos furtos em vez de trabalhar, recusar-se aos pedidos das pessoas para realizar tarefas ou cometer graves crimes como assassinato, o corpo de *Sparrow* passará por mudanças ao longo da trama que o identificaram com o mal. Entretanto, ações boas, como aceitar ser torturado por se recusar a castigar prisioneiros, também terão conseqüências negativas sobre a estética do corpo da personagem e sobre o desfecho da história. Essas modificações são melhores observadas pelo jogador-personagem no desfecho da trama. “Da mesma forma que serve para apreciar o grau ou o gênero de transformação ocorrida num evento, o desfecho serve também para avaliar o grau ou o gênero da transformação sofrida pelo sujeito (NOGUEIRA, p. 40).” O autor ainda afirma que “Mudanças no perfil (o ser) podem ser conseqüência de alterações no evento (o fazer); e mudanças no evento podem ser conseqüência de alterações no perfil. Se muda a maneira de agir, muda a maneira de ser (*ibidem*).”

Por outro lado, em *Alice: madness returns* as ações desempenhadas pela personagem nas situações de conflito, em que há uma dose exagerada de violência, não permitem ao observador percebê-la como uma vilã, pois as ações destrutivas de Alice são praticadas contra monstros surreais que se distanciam da forma humana. Não há prejuízo ao ser humano. Para chegar ao desfecho e acabar com sua suposta insanidade e descobrir o que está destruindo O País das Maravilhas, os atos maus justificam um final bom. As dimensões críticas da ação são representadas sempre por dois polos. Segundo Nogueira (2008, p. 28), os conceitos de bom e mau, belo ou feio “permitem avaliar a qualidade da ação reduzindo o seu julgamento à correspondência, ou não, entre o propósito que a orienta e as conseqüências que provoca”. O autor ainda menciona que

Os conceitos de belo e de feio [...] servem para qualificar o modo como a ação e conduzida, isto é, averiguam a correspondência entre decisão e execução. A sua avaliação pode ser exterior à axiologia – por isso podemos afirmar que é possível praticar o mal de uma forma bela e o bem de uma forma feia – quer à teleologia – uma ação bela não é necessariamente boa, ou seja, bem sucedida (NOGUEIRA, 2008, p. 29).

Essas reflexões permitem afirmar que o modo com que a narrativa gâmica desenvolve suas personagens difere da forma estática como elas aparecem na literatura, ou da narrativa fílmica, na qual há dinamismo nas personagens, porém, com uma forma única de atualização. Essas têm sua constituição dada a priori enquanto na virtualização dos jogos eletrônicos as características das personagens estão em latência, dependendo do jogador para serem construídas, embora a ação, ainda assim, seja determinante para a caracterização da personagem.

Entre a frase e o texto, entre o plano e o filme, entre o lance e o jogo, aquilo que encontramos são escalas de crescente complexidade na articulação de unidades de acção simples em totalidades abrangentes. [...] Entendemos assim a acção como sistema e tal reflete-se na organização funcional e morfológica que o texto assume quando a descreve, na narrativa, ou quando a prescreve, no jogo (NOGUEIRA, 2008, p. 27).

Vale lembrar que o maior dinamismo do jogo em relação ao relato acontece porque se trata de uma mídia que representa a realidade por meio da simulação. O jogador tem certo poder sobre as causas e efeitos que interferirão nas direções que o enredo pode tomar. Porém, isso só acontece de acordo com o que o autor do jogo permite previamente. Nesse sentido, Nogueira (2008, p. 216), afirma que “[...] à medida que nos afastamos da narrativa e nos aproximamos do jogo –, a soberania do autor vai diminuindo e uma partilha de autoridade sobre o texto vai-se acentuando.” Por isso consideramos que em um jogo eletrônico o jogador, ao contribuir para o desenvolvimento do enredo, também assume a autoria do texto lúdico.

### **3. Como os jogos eletrônicos constituem um lugar de contato?**

É importante perceber os videogames não apenas modos de lazer, mas como construtos culturais que encerram em sua constituição processos complexos de significação. Nesse sentido, Bogost (2008, p. 119) entende os videogames “não apenas palcos que facilitam práticas culturais, sociais ou políticas; eles são também meios em que os próprios valores culturais podem ser representados – para crítica, sátira, educação ou comentário.” Ele ainda afirma que, “[...] podemos aprender a ler os jogos como expressões deliberadas de perspectivas particulares. Em outras palavras, [eles] fazem alegações sobre o mundo, que os jogadores podem entender, avaliar e deliberar.”



Sob essa perspectiva, concebem-se os videogames como lugar possível de partilha do comum, a partilha do sensível que Rancière atribui as artes por serem políticas. Segundo o autor, a arte é política

[...] antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão (RANCIÈRE, 2005, p. 2).

Tais formas de reunião podem ser observadas nas comunidades de jogos virtuais, as quais possibilitam o contato, antes dificultado pela distância geográfica, entre indivíduos e grupos das mais remotas partes do globo. Não se pode negar a existência também de solidão nesse tipo de interação, a qual tem como linguagem mediadora a interface comunicacional gráfica do computador, que se pode entender como uma prótese de extensão dos corpos que permite a entrada e intervenção no mundo diegético. No entanto, trata-se de uma solidão física, a qual é preenchida pela presença virtual de outros interlocutores que também fazem uso de tal prótese. A solidão é partilhada e na solidão há a partilha numa espécie de relação antitética: a solidão que reúne e que põe em contato. Dessa forma, os jogos eletrônicos, enquanto manifestação artístico-cultural, têm imbricada tal partilha nas múltiplas simulações (representações?) que fazem do mundo da vida.

A partilha do sensível faz ver, concomitantemente, a existência de um plano comum sensível e espaço-temporal dos corpos, das práticas, dos discursos e dos processos de subjetivação, e a segmentação desse comum em partes definidas, seu recorte em tempos e ocupações específicas, suas relações de inclusão e exclusão, de interioridade e exterioridade, os regimes que organizam modos de ver e de dizer e que deixam folgas nas quais a negociação de sentidos é possível (ROCHA; KASTRUP).

As narrativas dos jogos eletrônicos, especialmente as do tipo RPG, colocam no campo de ação personagens que representam as mais variadas culturas e lugares. O interesse por esse tipo de gênero é porque sua dinâmica importa na “construção de uma narrativa a partir da “inserção” do jogador na trama que vai se desvelando, formando a linha narrativa (ARANHA, 2004, p. 50-51), e poder-se verificar o modo de participação nos jogos

eletrônicos, a experiência mediada pela linguagem que articula imagens e sons através da participação ativa do usuário.

Podem-se tomar como exemplo os jogos de guerra que têm como foco a conquista e o desenvolvimento de civilizações. Nesse tipo de jogo, há predomínio da dominação do mais fraco contra o mais forte, do civilizado e do não civilizado, da opressão do desenvolvido tecnologicamente sobre aquele que ainda vive em estágios sociais arcaicos ou primitivos. As relações antagônicas nos encontros de culturas nos jogos é uma representação que encerra em sua configuração os padrões de domínio presentes no colonialismo e no eurocentrismo. Sob esse prisma, Bhabha nos diz que:

A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma das formas da diferença - raciais e sexuais. Essa torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder (BHABHA, 2003, p. 107).

Percebe-se, então, que a representação da história não mais se faz apenas por meio da literatura escrita ou oral, novela, cinema ou teatro, mas ganha espaço nos jogos eletrônicos com o diferencial de que neste suporte discursivo o jogador-personagem-narrador interage com o enredo escolhendo caminhos e posições, interferindo na ação e mesmo no desfecho. Eles envolvem o jogador na dimensão do prazer, os fazem refletir na dimensão do discurso e permitem assumir papéis que negociam com o poder. A possibilidade de assumir a posição de um grupo indígena, por exemplo, permite ao jogador observar a história pelo ponto de vista do colonizado, o que amplia a dimensão do conhecimento dos “fatos” históricos ou, no mínimo, incita-os a uma leitura questionadora do mundo ao apresentar novas possibilidades além daquelas impostas pela história. Temos aqui, então, uma possibilidade de ver ética e esteticamente a interioridade a partir da exterioridade. É relevante salientar que os jogos eletrônicos se inscrevem na economia do prazer e do poder porque com seus recursos tecnológicos estimulam sensorialmente os jogadores gerando prazer nos mesmos, e se inscrevem no discurso do poder, pois de acordo com Mendes,

[...] quando as técnicas de dominação são empregadas por sujeitos sobre outros sujeitos, os sujeitos que sofrem a ação – por intermédio das técnicas de si – participam ativamente tanto dos seus autogovernos quanto do governo dos outros sobre si mesmos, ao entender que a ação de outros é benéfica para si. De outro lado, por tentarem se autogovernarem, os sujeitos resistem às técnicas de dominação,

mesmo que assumindo para eles algumas estratégias das técnicas de dominação como formas de resistência (MENDES, 2002, p. 49).

Bogost (2008, p. 128), ao analisar o que ele chama de retórica procedimental presente nos jogos eletrônicos, mostra-nos que os videogames contêm em suas temáticas elementos representacionais dos sistemas que compõe o mundo real, afirmando que “[...] Um uso da retórica procedimental é expor e explicar os modos ocultos de pensamento que frequentemente dirigem o comportamento social, político ou cultural.” Para exemplificar, o autor menciona alguns jogos, como *Animal Crossing*, em que os jogadores são instigados a refletir sobre ganhos e perdas com a aquisição de imóveis, lucros no trabalho e acúmulo de bens. Em *McDonald’s Videogame*, segundo o autor, os jogadores são colocados no controle da empresa multinacional e têm de enfrentar situações como a exploração do meio ambiente em países do terceiro mundo e de mão-de-obra barata para a criação de gado, o uso de hormônios para acelerar o crescimento dos bovinos (o que pode acarretar doenças nos consumidores), pagamento de propinas a políticos, entre outras situações que levam o jogador a refletir sobre questões éticas e morais. Outro jogo analisado por Bogost é *Bully*, o qual retrata as perseguições sofridas por alunos menores dentro das escolas de ensino médio. Apesar das críticas ao jogo, ele representa a realidade e nos permite refletir sobre como os conflitos são negociados entre os jovens na escola e sobre como as políticas educacionais atuam no sentido de interferir nesse problema. De acordo com Bogost (2008, p. 136), “jogar videogames é um tipo de alfabetização. Não a alfabetização que nos ajuda a ler livros ou escrever trabalhos de curso, mas o tipo [...] que nos ajuda a construir ou a criticar o sistema em que vivemos.” O autor ainda sustenta que,

Como todos os artefatos culturais, nenhum videogame é produzido em um vácuo cultural. Todos carregam as tendências de seus criadores. Videogames podem ajudar a lançar luz sobre as tendências ideológicas. Às vezes essas tendências não são intencionais e estão profundamente ocultas. Outras vezes, os próprios artefatos querem expor as tendências de seus criadores como positivas, mas o que, é claro, pode então ser lido como apoio ou oposição (BOGOST, p. 128).

A necessidade que o jogador tem de conhecer o desfecho do jogo faz com que esse entre em contato com outros jogadores para compartilharem informações acerca do progresso nas partidas, fases ou níveis. Dessa necessidade surgem diversas comunidades de jogos divididas em faixas etárias e gêneros de jogos. Essas comunidades compartilham textos

informativos por meio de mídias como revistas especializadas em games, programas de TV e suportes virtuais como fóruns, *blogs* e outras redes sociais, permitindo assim a difusão da ideia de trabalho colaborativo. Como explica Squire (2007, p. 9), “no [jogo] *Avatar*, por exemplo, a dificuldade e as variáveis do jogo são manipuladas de forma que os jogadores são forçados a colaborar com outros jogadores e criar os laços que podem sustentar uma comunidade de jogo *online*.” Ele ainda afirma que com o desenvolvimento de RPGs online gráficos como *Everquest*, que tem milhares de jogadores online em momentos dados, e a próxima geração de sistemas de consoles vindo equipadas com *modems*, jogar *online* parece ser uma parte importante do meio ambiente do jogo. Dessa forma, percebe-se que o avanço nas tecnologias de comunicação virtual permite o crescimento acentuado dessas comunidades e a possibilidade de aproximação entre diversas comunidades de jogo em nível global, como se pode observar na explicação de Pearce:

Com a emergência das redes digitais, variedades totalmente novas de comunidades de jogos adultos começaram a aparecer, o que foi possibilitado pelos computadores pessoais e redes globais difundidos, cujo avanço gráfico e capacidade de transmissão estavam antes confinados em laboratórios de pesquisa universitários. Algumas dessas são extensões de formas não digitais de jogo, enquanto outras oferecem experiências e *cenários* completamente novos. As redes amplificam escala, progressão e alcance geográfico das comunidades de jogo, permitindo a elas crescerem em tamanho, mais rápido do que seus homólogos *off-line*. Esses fenômenos dão abertura para novos playgrounds criativos, não apenas dentro dos discretos espaços de jogo em rede, mas também através de intervenções no mundo real, como “realidade alternada” e “jogos amplos”, ao quais acontecem por meio de mídias múltiplas e no mundo físico; “*mobs* inteligentes”, interações entre grandes grupos possibilitadas por tecnologias móveis; e outras formas emergentes de jogo que borram as fronteiras entre o real e o virtual, vida cotidiana e imaginação, trabalho e brincadeira (PEARCE, 2009, p. 5-6).

Como sugere a autora, o contato virtual entre diferentes grupos por meio da Internet permite um estranhamento frente à ideia de originalidade, estabilidade, fixidez a partir do momento em que os jogadores se veem frente a possibilidades alternativas. Nos jogos de esporte, como o futebol, por exemplo, existe o encontro de diversas nacionalidades e diferentes etnias são representadas e colocadas juntas nos gramados para interagir. Considerando o alcance global dos videogames e indistinção de classe social ou poder aquisitivo dos jogadores que eles atingem, eles levam a comunidades mais fechadas, ou extremistas, em suas próprias culturas o esporte que é conhecido mundialmente. Dessa forma, o jogo adentra a cultura do outro e insere nela elementos que antes não eram pensadas ou

concebidas. O que se pretende dizer é que, por exemplo, em um país predominantemente branco como a Áustria, em que políticos já fizeram menção a proibir a entrada de negros, ou nas manifestações de preconceito raciais violentas nos Estados Unidos, ou mesmo na África do Sul, por mais resistência que grupos extremistas possam demonstrar ou por mais que a política desses países compactue com a discriminação, ainda assim, indivíduos que tenham contato com o jogo observarão personagens negros, como Ronaldinho Gaúcho, interagindo com ingleses, alemães, muçulmanos. Nessa zona intersticial promovida pelo videogame, mesmo que o jogador se posicione contrariamente à hibridização, o simples fato de jogar o coloca em uma posição de reflexão que apresenta um novo modo de ser-estar no mundo.

Ainda que apenas através da tela da TV ou do computador, mesmo que seja só por meio da virtualidade, as formas como o personagem-jogador vai atualizar essas informações não serão as mesmas como faria antes dessa exposição. Seu olhar já estará contaminado pela possibilidade de estar com o outro, um outro que não tem a mesma cor de pele que a dele, que fala uma língua estranha, ainda que essa não tenha sido a intenção do criador/autor do jogo. De acordo com Bogost,

A subjetividade inerente dos videogames cria espaços de dissonância entre o modelo procedimental de um sistema fonte do designer e a subjetividade do jogador, preconceções, e entendimento da simulação. Isso é onde os videogames se tornam expressivos: eles incitam os jogadores a interrogar e conciliar seus próprios modelos de mundo com os modelos apresentados no jogo. [...] Nós também podemos usar este equipamento para convidar o jogador a ver o mundo em novos e diferentes modos, [...] a fazer argumentos sobre o modo como o mundo funciona (BOGOST, p. 2-3).

Por muito tempo os jogos foram criados dentro de uma perspectiva heteronormativa, deixando à margem as temáticas do gênero e da sexualidade. Atualmente os criadores de jogos vêm dando uma ênfase considerável a esses assuntos e inserindo nas narrativas a presença de sexualidades múltiplas e invertendo o papel da personagem principal da história que sempre era exercido por um homem, colocando no papel central a figura feminina.

O exercício das relações de poder se dá por marcas que moldariam uma personagem irresistível aos interesses masculinos e heterossexuais. Com isso, por um lado, o exercício de poder se daria pelos jogadores que vão controlá-la. Por outro lado e ao mesmo tempo, o exercício das relações de poder se baseia em marcas heterossexuais consagradas culturalmente para capturar o “sexo oposto”. Parece-me que essas marcas dão base para modos de endereçamento orientados a sujeitos-jogadores identificáveis com uma cultura masculina e heterossexual. Quando, porém, o

jogador de gênero masculino transforma-se na personagem, em sentido muito específico, ele estaria assumindo outro gênero que não o seu (MENDES, 2004, p. 202).

Pode-se perceber que os jogos procuram se aproximar ao máximo da representação da realidade e, dessa forma, prender a atenção dos jogadores e, assim, lançam mão de temas, por muitos, considerados polêmicos. O jogador pode ir além de assumir o gênero oposto ao seu, como também desenvolver sua *performance* sob outra orientação sexual. Quanto a essa questão do papel desempenhado pelos jogadores, verifica-se que:

Não foram poucas as mulheres na vida do Comandante Shepard, herói da série "Mass Effect": Ashley, Miranda e até a alienígena Tali tiveram suas passagens românticas nos 2 primeiros jogos. Em "Mass Effect 3", porém, o herói vai ampliar as suas possibilidades de relacionamento, com a inclusão de homossexualismo masculino no game. Mesmo em sua versão masculina, Shepard pode flertar e se envolver com outros homens em [...] incluindo relações sexuais e cenas picantes. Nos jogos anteriores [...] apenas a versão feminina do protagonista podia se relacionar com personagens de ambos os sexos (UOL jogos, 2012).

Nesse sentido, percebe-se os jogos como um território político de partilha do sensível, um espaço de possibilidades, dado que todos os jogadores, independente de sua orientação sexual, estão interagindo com personagens que podem ser heterossexuais, homossexuais, transgêneros, entre outros, pois para a consecução da narrativa as ações determinam a inter-relação, ajudando a (des)construir saberes hegemônicos de dominação. Um jogo que põe em pauta essa temática é o *The Sims*, ao apresentar personagens de diferentes raças, gêneros e idades. O jogador pode inclusive escolher as características fenotípicas de sua personagem. Fazendo uma leitura sobre simulação, narrativa e retórica nos jogos eletrônicos, Frasca menciona que:

[...] o modo como os designers de *The Sims* negociaram com casais gays não foi apenas por meio de representação (por exemplo, ao permitir aos jogadores colocarem faixas nos seus jardins), mas eles também decidiram criar uma regra para isso. Nesse jogo, relacionamentos do mesmo gênero são possíveis. Em outras palavras, a homossexualidade é realmente uma opção para os jogadores e está incluída no modelo de simulação. No entanto, nós poderíamos perfeitamente imaginar um jogo conservador em que os designers tivessem excluído os relacionamentos de mesmo gênero. A homossexualidade não é o objetivo de *The Sims*, apenas uma possibilidade (FRASCA, 2003, p. 9).

Além disso, a inclusão desses temas permite a ampla discussão entre os jogadores, o que pode ser percebido nas redes sociais da Internet como fóruns de discussão, *blogs* e sites especializados em divulgação de notícias sobre jogos. Assim como na vida fenomênica, as



relações homoafetivas passam a servir de base para a construção das histórias virtuais, como se percebe em entrevista com o diretor de desenvolvimento de jogos Peter Molyneux publicada em um fórum do UOL jogos.

O casamento homossexual é uma realidade e também o vai ser em Fable III. Em entrevista com o VG247, Peter Molyneux disse que o casamento entre pessoas do mesmo sexo é possível e que até podem adotar crianças. Quando feita a pergunta se podíamos ser homossexuais no jogo, Molyneux respondeu: "Absolutamente. Você pode ter um casamento do mesmo sexo. E pode adotar também. E existem doenças sociais. Passar isso através da Microsoft Geo-Poli é difícil, posso garantir." (UOL jogos, 2012).

Como se percebe na fala do diretor, há políticas nas empresas criadoras de jogos que barram a publicação de certos temas. No jogo em questão, entre as dicas sobre relacionamentos que se encontram no manual, descobre-se que se pode inclusive pagar por sexo com prostitutas e/ou michês, os quais vivem nas partes mais miseráveis da cidade. "Seja você casado ou não, é possível fazer sexo com muitas das pessoas com quem você encontra durante as suas viagens, seja por amor ou por dinheiro (Manual Fable III, p. 22)." Longe de fazer apologia à prostituição, considera-se que, por meio dos jogos, as ações que provocam estranhamento são colocadas à luz dos acontecimentos rotineiros, e essas deixam de ser excêntricas. Corroborando essa afirmação, Bogost (2008, p. 122) sustenta que há "jogos [que] vão além de modelos de mundos fantásticos, criando representações do mundo cotidiano que podem dar aos jogadores novas perspectivas do mundo que eles habitam." Percebe-se que há um crescente interesse dos designers de jogo em explorar as minorias usando-as como pano de fundo, ou sub-repticiamente, para suas criações. Isso pode ser apenas uma estratégia de marketing para acentuar as vendas de jogos eletrônicos ou mesmo o surgimento de uma mudança de paradigma que demonstra o real comprometimento desses profissionais com a divulgação de causas sociais. Independentemente das causas, o que importa é que os efeitos refletem que os jogos eletrônicos estão deixando de ser vistos como apenas uma forma de entretenimento, pois seu conteúdo põe em crise – ao menos desestabiliza – modos canônicos de se ler o mundo.

### **Considerações finais**

Pelo exposto, entende-se que os jogos eletrônicos apresentam-se como textualizações dos acontecimentos cotidianos, permitindo em suas narrativas que o jogador-personagem-

narrador transite pela história, interferindo no enredo e se modificando pelo contato nesse espaço de possibilidades. Sendo textos, utilizam-se de várias formas de linguagem nas quais a mediação entre o jogador e a narrativa pode acontecer por meio da interface gráfica, bem como pela linguagem verbal e não verbal. Ao se pôr em contato, grupos de diversas partes do globo compartilham informações e modos de fazer a partir da necessidade que têm de atingir o desfecho dos jogos. Parafraseando Bhabha (2003), os jogos, dessa forma, constituem-se entrelugares que “fornecem [...] terreno para estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” A narrativa do mundo diegético do jogo permite ultrapassar as narrativas originárias e iniciais.

## Referências

- ARANHA, Gláucio. *O processo de consolidação dos jogos eletrônicos como instrumento de comunicação e de construção de conhecimento*. Ciências & Cognição 2004, vol. 03: 21-62. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/473/250>>. Acesso em: 9 mai. 2012.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BOGOST, Ian. *Persuasive games on mobile devices*. Cambridge, MA: the MIT Press, 2007.
- BOGOST, Ian. *The Rhetoric of Video Games. The Ecology of Games: Connecting Youth, Games, and Learning*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008, 117–140.
- ELECTRONIC ARTS. *Alice: madness returns*. Manaus: Videolar, 2011.
- FRASCA, Gonzalo. *Simulation versus narrative: introduction to ludology*. Routledge, 2003.
- LIONHEAD STUDIOS. *Fable 2*. Redmond: Microsoft Game Studios, 2009.
- LIONHEAD STUDIOS. *Fable 3*. Redmond: Microsoft Game Studios, 2010.
- MENDES, Cláudio Lúcio. *Controla-me que te governo: os jogos para computador como formas de subjetivação e administração do “eu”*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre.
- NOGUEIRA, Luís. *Narrativas fílmicas e videojogos*. Portugal, Covilhã: LabCom, 2008.

PEARCE, Celia. *Communities of play: emergent cultures in multiplayer games and virtual worlds*. Cambridge, MA: the MIT Press, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. *Política da arte*. 2005. Tradução Mônica Costa Netto. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>>. Acesso em: 29 mai. 2012.

ROCHA, Tatiana Gomes da; KASTRUP, Virginia. *Partilha do sensível na comunidade: interseções entre psicologia e teatro*. *Estudos de Psicologia*, 2008, 13(2), 97-105. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/01.pdf>>. Acesso em: 2 mai. 2012.

SQUIRE, Kurt. (2003). *Video games in education*. *International Journal of Intelligent Simulations and Gaming*, 2003, (2) 1, 49-62. Disponível em: <<http://educationarcade.org/research>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

UOL JOGOS. *Fable 3 permite casamento homossexual e adotar crianças! (+Doenças Sociais?! AIDS?!)*. Disponível em: <[http://forum.jogos.uol.com.br/fable-3-permite-casamento-homossexual-e-adotar-criancas-doencas-sociais-aids\\_t\\_908392](http://forum.jogos.uol.com.br/fable-3-permite-casamento-homossexual-e-adotar-criancas-doencas-sociais-aids_t_908392)>. Acesso em 14/04/2012.

UOL JOGOS. *Herói tem opção de 'sair do armário' em "Mass Effect 3"*. Disponível em: <<http://jogos.uol.com.br/ultimas-noticias/2012/03/02/heroi-tem-opcao-de-sair-do-armario-em-mass-effect-3.htm>>. Acesso em 14/04/2012.

## **Medo, mistério e dúvida: Uma história de fotonovela em diálogo com o gênero fantástico**

Daniela Maria Nazaré da Silva Cândido<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo demonstrar que algumas histórias de fotonovelas, que eram publicadas em revistas femininas, faziam uso de artifícios semelhantes aos encontrados em contos do gênero fantástico. Para tanto, comparar-se-á um conto de Conan Doyle denominado “A caixa laqueada” e o enredo em quadros que tem como título “A casa da Colina”, colocando em evidência suas semelhanças e diferenças.

Palavras-chave: Fotonovela; Fantástico; Estranho.

**RESUMEN:** El presente trabajo tiene el objetivo de demostrar que algunas historias de fotonovelas, que se publicaban en revistas femeninas, usaban estrategias semejantes a las que se encuentran en cuentos del género fantástico. Para esto, se hará una comparación con un cuento de Conan Doyle que se nombra “A caixa laqueada” y el enredo en cuadros que tienen como título “A casa da colina”, así se pondrá a claras sus semejanzas y diferencias.

Palabras-clave: Fotonovela; Fantástico; Extraño.

As fotonovelas faziam parte da composição de revistas femininas e permaneceram no mercado durante pouco mais de vinte e cinco anos. Devido ao índice muito alto de vendagem, especialmente nas décadas de 60 e 70, sabe-se que essas produções atingiram o denominado “grande público”.

O amor romântico era o tema principal da maioria delas. No entanto, ao se fazer um estudo mais profundo deste material, verifica-se que não existem apenas histórias que retratam o romance de um casal apaixonado que muito sofre para conseguir ficar junto no final. Estas produções são compostas com o objetivo de atingir o maior número de leitores possível, levando em conta a diversidade de temas abordados em seus enredos. Dessa forma, atinge-se desde o leitor mais romântico que tem preferência por leituras melodramáticas até aquele que tem atração por aventuras mais fortes.

Partindo dessa diversidade temática nos enredos presentes nessas histórias em quadro, pretende-se colocar em evidência alguns pontos em comum entre as fotonovelas e o gênero

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – UEL.

fantástico. Sabe-se que ambos se afinam com um público que busca na leitura uma fonte de prazer mais acessível. Devido a isso, caracterizam-se como leituras que exigem menos esforço intelectual, uma vez que são conhecidas como leituras de fácil entendimento, mas que prendem a atenção do leitor do início ao fim de suas histórias.

Em geral, as obras fantásticas são publicadas em livro enquanto as fotonovelas chegavam até os leitores por meio de revistas. Este fato não impede que haja um diálogo entre elas, pois ao se fazer a leitura de alguns enredos de fotonovelas, pode-se observar que muitos artifícios encontrados neles foram emprestados do gênero fantástico.

São exatamente esses pontos de intersecção entre as fotonovelas e o gênero fantástico que se pretende colocar em evidência. Para tanto, analisar-se-á o enredo da fotonovela “A casa da Colina”, publicada pela revista *Capricho* em 1973. O estudo terá como referencial teórico basilar o livro de Tzvetan Todorov e sua “definição do fantástico” em *A Introdução à Literatura Fantástica* (1981). Também, buscar-se-á retratar como os recursos utilizados por contos fantásticos se assemelham com os usados pelas histórias construídas por diálogos e fotografias. A fim de realizar a comparação, escolheu-se o conto de Conan Doyle, intitulado “A caixa laqueada”.

O teórico Jacques Finné afirma que é comum na narrativa fantástica a presença da palavra explicação, como se os personagens necessitassem de uma. Para o autor, os mistérios lógicos são eliminados quando ela é encontrada. O autor ainda fala que a “tensão” dura enquanto o “mistério” se mantém:

Toda narrativa fantástica é pois subordinada a uma explicação. A essa constatação, ecoam: a presença da palavra explicação na maioria das narrativas fantásticas como se os protagonistas a esperassem, a desejassem, não pudessem ficar sem ela; (...)  
A narrativa fantástica é então uma narrativa de mistérios lógicos que são dissolvidos por uma explicação. Eis que conduz a uma consequência importante na organização da própria narrativa. Improvisemos. Imaginemos dois cômodos colados um ao outro, dois quartos que não são unidos por nenhuma porta. Uma porta é aberta à esquerda do quarto A, uma outra à direita do quarto B. Nenhuma janela, nem em A, nem em B. Dois guardas vigiam cada uma das portas. Tranca-se uma mulher em A. Uma hora mais tarde, nós a encontramos em B. Mistério lógico, já que as circunstâncias tornavam impossível tal passagem. Fico perturbado. Não quero, nem posso acreditar. Que explicação me aquietará? A senhora pode atravessar as paredes, talvez. Não teriam os quatro guardas adormecido? Ou então, a senhora sabia da existência de uma porta secreta entre A e B? Na verdade, pouco importa. A partir do momento em que terei lido uma explicação que esclareça o mistério lógico, discutirei talvez sua eficácia narrativa, mas não sofrerei mais essa perturbação lógica devida ao mistério. Além disso, a narrativa se subdivide em dois vetores: um vetor

de *tensão*, que se centra nos mistérios e que tem por efeito perturbar o leitor; um vetor de *distensão*, que anula a tensão. O limite entre os dois é dada pela explicação. Observemos também que, mesmo em nosso exemplo, os dois vetores da narrativa não são iguais em comprimento, o vetor-distensão é muito mais curto que o vetor-tensão. (1980, p. 19-20)

A partir das considerações do autor, pode-se afirmar que tanto no conto quanto na fotonovela, a “tensão” se centra nos mistérios que perturbam o leitor. No final de ambas as narrativas, a “tensão” é anulada devido a “distensão”, ou seja, leitor e personagem encontram uma explicação. Na história em quadros “A casa da Colina”, os problemas que envolvem a mocinha, que aparentemente tem contato com alma de outro mundo, são resolvidos com a ajuda de um médico psiquiátrico. No conto “A caixa laqueada”, o suspense criado devido uma voz de mulher que parece vir do “além”, é rompido quando se conhece que esta provém de um aparelho gravador.

Para ilustrar a dúvida entre a realidade e a ilusão como elemento que move o coração do fantástico, Todorov cita o personagem Álvaro do conto “O diabo apaixonado”, de Cazote. Segundo o autor, o protagonista se depara com uma sílfide e vacila perguntando a si próprio se sua visão se trata de um acontecimento real ou de uma simples ilusão. Da mesma forma, confunde a vida material com sonho, envolvendo-se com uma mulher que “talvez” seja o diabo e duvidando se este fato havia acontecido realmente ou se apenas havia dormido e sonhado.

O protagonista da fotonovela se assemelha ao personagem do conto citado por Todorov exatamente pela dúvida que o assola em determinado período da história. Mário tem uma noiva que se chama Érica. Muitas vezes, esta personagem se confunde com outra mulher que tem o mesmo nome, viveu e morreu um século antes do tempo da narrativa. A moça se encontra com o homem que a falecida amava nesse distante passado e Mário vacila entre a ilusão e a realidade. Essa oscilação fica marcada pela intervenção do narrador: “Tem a *impressão* de ouvir passos sobre o pedregulho da alameda”; e por seu próprio pensamento: “Não pode ser verdade... estou sonhando...” (CAPRICHIO, 1973, p. 89).

Algo semelhante acontece com o narrador-personagem, Sr Witherton, de “A caixa laqueada”. Esta, que dá nome ao conto, é a responsável por deixar um ar de mistério na casa de Sir João Bollamore. Todos que viviam nessa residência tinham a curiosidade de saber o segredo que envolvia a intocável caixinha do dono do antigo casarão. O suspense é criado



devido ao segredo não somente deste objeto, mas também, porque os funcionários da enorme residência ouviam sair da sala do patrão, uma voz de mulher sem que ninguém nunca a visse entrar.

Em um momento dessa narrativa, o narrador- personagem, professor do filho de Sir João, encontra-se em condição de sonolência por não ter dormido durante a noite e por estar sob efeito de remédio. Ele próprio afirma seu estado de semiconsciência e sua impressão de estar sonhando no momento em que está no cômodo onde o patrão guardava a caixa secreta. Neste caso, portanto, há também aqui um vacilo entre a ilusão e a realidade:

Ignoro quanto tempo durou meu sono, mas o fato é que, quando acordei, reinava a mais completa escuridão. Meio aturdido pelo efeito da clorodina que tomara, continuei no mesmo lugar, em estado de semiconsciência [...] distingi a figura de Sir João Bollamore, sentado diante de sua mesa de trabalho. [...] Como num sonho, tive vaga consciência de que era a caixa laqueada que se achava diante dele [...] (DOYLE, p. 197).

O autor Remo Ceserani, que também discute o gênero fantástico, cita vários contos em seu livro *O fantástico* (2006). Um deles merece destaque por se assemelhar muito com a fotonovela estudada neste trabalho. A começar pela coincidência do título, pois o conto de Hoffmann, destacado pelo autor, é denominado “A casa deserta” e a fotonovela leva o nome de “A casa da colina”.

De acordo com Ceserani, o pano de fundo daquela história se discute sobre visionários e visões fantásticas; há a apresentação de elementos inexplicáveis e o mundo das visões e do clima visionário. (2006 p. 30) Tudo isso se aproxima muito da fotonovela escolhida para análise, pois, sua personagem principal tem visões fantásticas e o clima de mistério é construído por vários elementos inexplicáveis.

Segundo Todorov “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais do que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 16). O enredo desta fotonovela se baseia em acontecimentos aparentemente sobrenaturais, pois o casal protagonista, de certa forma, envolve-se com outro casal que viveu e morreu num século anterior ao tempo da narrativa.

Todos os acontecimentos fantásticos ocorrem dentro da casa que dá o nome à história e tudo se inicia por meio de um sonho que a protagonista Érica tem antes de casar. As

situações vividas pelos personagens fazem o leitor pressupor que o homem desconhecido que aparece em seus sonhos, leva-a até o local dos acontecimentos sobrenaturais. A partir disso, seu noivo Mário tenta descobrir a razão de todos os mistérios que passam a rondar a vida da mulher amada. Com as investigações, conhece a vida de um casal que morreu cem anos antes do presente da narrativa e perturba-se com as muitas coincidências existentes entre a moça falecida e sua noiva, principalmente pelo fato de ambas se chamarem Érica.

O ambiente do conto “A caixa laqueada” também se passa numa casa cuja descrição é feita pelo narrador-personagem. A partir das características destacadas por ele, observa-se a atmosfera misteriosa e amedrontadora que permeia os moradores do casarão:

Era uma casa antiquíssima, incrivelmente antiga, porque uma parte da construção era anterior aos normandos [...] No dia em que cheguei lá senti um calafrio que me atingiu até o coração, ao ver aqueles muros cinzentos desmedidamente espessos, as pedras toscas a desmoronarem-se e o cheiro semelhante ao de animal que exalavam os rebocos estragados do secular edifício (DOYLE, s/d, p. 186).

Tanto na fotonovela quanto no conto estudado, as casas antigas colaboram para acentuar o ambiente misterioso e tenebroso que permeia as histórias. Na primeira, não é preciso a descrição de um narrador, pois por meio das fotografias, o leitor conhece a casa da colina. No caso do conto, o misterioso aspecto do casarão é construído pela intervenção do narrador-personagem, como se pôde observar na citação acima.



Para Todorov, o efeito fantástico é criado quando um fenômeno estranho pode ser explicado tanto de forma natural quanto sobrenatural. (TODOROV, 1981, p.16). Na fotonovela, a personagem masculina oscila o tempo todo entre o mundo “real” e o “irreal”. Diante das situações “estranhas” vividas por Érica, busca soluções e explicações científicas, julgando que a moça sofra de uma doença psiquiátrica, mas isso não o deixa imune aos fenômenos “estranhos”, o que causa assombro no protagonista.

O personagem-narrador do conto de Doyle também percorre o mundo real e o irreal quando não tem certeza se é a voz de “uma mulher” que sai do cômodo habitado por Sir João. Tudo isso, porque a esposa do dono da casa morreu e em vida foi responsável por livrá-lo do alcoolismo. Devido ao fato de não se entender como a mulher adentra à casa, seus moradores se espantam ao ouvir uma voz feminina que “aparentemente” conversa com o dono da

habitação. Na imaginação dos leitores e personagens, paira a ideia de que o homem dialogava com a “alma da falecida”.

O narrador-personagem oscila entre acreditar que se trata de uma mulher de carne e osso que adentra a casa por meio de uma passagem secreta e ao mesmo tempo se sente influenciado pelas crenças “supersticiosas” que os criados da casa construíram em torno da tal caixa laqueada:

Então, de repente, lembrei-me de quão antigo era aquele edifício e quão provável que existisse nele alguma passagem medieval (DOYLE, p. 193). [...] Nova lenda de fantasma vinha somar-me, diante de nossos próprios olhos, às muitas que desde antigamente circulavam sobre Thorpe Place (p. 197).

Todorov explicita definições de diferentes autores como Castex, Louis Vax e Roger Caillois, que definem o fantástico de forma semelhante, pois para eles, “o mistério”, o “inexplicável” e o “inadmissível” rompem a “vida real”, o “mundo real”, a “legalidade cotidiana” (TODOROV, 1981, p.16). Este fato é representado pelo herói da fotonovela *A Casa da Colina*. Todos os conhecimentos do personagem são baseados pela ciência, levando em conta sua profissão de médico. Para ele, todos os acontecimentos que envolvem sua noiva são “estranhos”, pois sua legalidade cotidiana é rompida, o “mistério” surge diante de sua vida real e se depara várias vezes ante o inexplicável.

Mesmo tentando dar uma explicação de acordo com seus conhecimentos científicos, o herói se desestabiliza diante dos “estranhos” acontecimentos que envolvem Érica. A princípio, as histórias em relação à casa da colina soavam como lendas para o personagem, mas em determinado momento da narrativa, ele mesmo se surpreende em relação às coincidências entre a moça viva e a morta; e diante do comportamento de sua noiva.

Tudo isso começa quando o “mocinho” descobre que a mulher que já havia morrido tinha o mesmo nome que sua noiva, o que lhe causa uma reação “estranha” de acordo com o narrador: “Mário sente um arrepio gelado” (CAPRICHIO, 1973, p. 74). Érica se veste de branco e se direciona para o alto do rochedo como se estivesse à espera de alguém da mesma forma que fazia a moça que vivera um século antes ao esperar o noivo voltar. Quando Mário descobre isso, pensa: “Fica cada vez mais difícil encontrar uma explicação científica” (CAPRICHIO, 1973, p. 80). “A mocinha” entra na casa da falecida e toca piano como se

entendesse profundamente de música sem nunca haver estudado. Seu noivo se surpreende: “Pela primeira vez na vida não consigo raciocinar com lógica” (CAPRICHIO, 1973, P. 84). As reações do personagem diante das situações estranhas demonstram que o “real” é rompido pelo “irreal”. O protagonista se vê diante de uma situação inexplicável, misteriosa.

Em outras circunstâncias, o real, a legalidade cotidiana, também é rompida no conto “A caixa laqueada”. Apesar das sensações diferentes sentidas pelo personagem-narrador ao se deparar com a antiga casa de seu patrão, tudo parecia correr normalmente até o dia que escuta a voz da mulher misteriosa dentro dos aposentos deste.

Até então, apenas os outros moradores da casa sabiam das “lendas” que envolviam o cômodo preferido de Sir João. Este fator vai intensificando o clima de mistério presente na história. Assim, conta o administrador ao personagem-narrador quando este, exclusivamente tem a oportunidade de entrar no cômodo “secreto”:

O senhor mal pode se dar conta da exceção que foi feita em seu favor, disse ele. Aquele aposento manteve-se no mais completo mistério e as visitas que Sir João a ele faz são tão regulares e indefectíveis, que deram lugar a surgir um sentimento quase supersticioso entre a criadagem e o pessoal da casa (DOYLE, p. 189).

De acordo com Todorov, o coração do fantástico é a ambiguidade. (TODOROV, 1981, P. 15) É comum o personagem de uma narrativa fantástica vacilar entre o sonho e a realidade, entre a verdade e a ilusão. Em muitos momentos, o protagonista de “A Casa da Colina”, encontra-se numa situação de dúvida. É o que acontece quando se encontra na antiga casa da moça do passado e repara que a mulher de um quadro tem no dedo o mesmo anel que sua noiva está usando. O personagem oscila e seus pensamentos são expressos pelo narrador: “Será mais uma coincidência ou mais uma prova de que se encontra diante de um fenômeno que escapa à mente humana?” (CAPRICHIO, 1973, p. 86). Quando se encontra sozinho e tem a impressão de ouvir passos “sobrenaturais”, em pensamento, vacila entre o “sonho” e a “realidade”: “Não pode ser verdade... estou sonhando” (CAPRICHIO, 1973, p. 34).

Ainda de acordo com o teórico, no mundo natural conforme o conhecemos, há acontecimentos que não se podem explicar pelas leis desse mundo familiar. Quem os percebe deve optar por uma de duas soluções possíveis: ou o acontecimento é fruto da imaginação ou



ocorreu realmente, mas é integrante de uma realidade que é regida por leis que não conhecemos:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 1981, p. 15)

No caso dessa história da fotonovela estudada, o personagem está imaginando, sonhando ou está realmente tendo um encontro com “almas de outro mundo”. Essa dúvida também ocorre em relação à heroína, pois não se sabe se ela está passando por uma crise psiquiátrica ou se realmente está se relacionando com a “alma” do homem que viveu um século antes do presente da narrativa.

Todorov afirma que “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza” (1981, p. 15). Essa dúvida é representada pelo herói e perpassa grande parte do enredo de “A Casa da Colina”. Enquanto a heroína está totalmente imersa no passado não tendo condições de questionar se todos os acontecimentos são frutos de sua imaginação ou se ocorrem realmente, Mário analisa o comportamento da moça, envolvendo-se com os acontecimentos “estranhos” e com as coincidências existentes entre a Érica do passado e do presente. Mesmo tendo convicção nos seus conhecimentos científicos, essas situações causam medo no personagem: “Não posso deixar que o medo tome conta de mim” (CAPRICHIO, 1973, p. 38).

Durante a maior parte do enredo, o personagem se vê diante de uma complicada situação. Sua noiva deixa-o esperando no altar por causa de um sonho que teve com um homem e uma casa desconhecida. O casal se hospeda na antiga casa e o comportamento da mocinha se modifica drasticamente. Mário descobre que o moço que viveu um século antes morreu e sua noiva ficou um ano à espera de seu amor até que morre de decepção. Érica do passado, todos os dias, esperava o homem que amava no alto de um rochedo.

Quando adquire essas informações, Mário percebe que sua noiva está repetindo as mesmas atitudes da moça do passado. Neste momento, como já foi colocado, o personagem oscila entre as explicações científicas e uma realidade que não se conhece as leis que a regem. Isso se torna perceptível quando o herói se vê perante às situações estranhas e fica em dúvida se suas visões são sonhos ou realidade; e quando sente medo por estar entrando numa área



desconhecida da “medicina”, uma vez que tenta relacionar os problemas da noiva a um problema psiquiátrico.

Num determinado momento da trama, o rapaz relaciona o anel com as “perturbações” de Érica. A princípio, há certo receio se o que ocorre com a mocinha é algo sobrenatural, devido às coincidências entre a moça viva e a morta. O texto sugere as seguintes interpretações: a protagonista está sendo influenciada pela Érica que morreu cem anos antes ou simplesmente é a sua “reencarnação”.

As dúvidas que permeiam a personagem do conto de Doyle se assemelham com as do protagonista desta fotonovela. Os dois enredos envolvem lendas em relação a “almas de outro mundo”. O que os diferencia é que o “mocinho” da história em quadros está envolvido diretamente com a trama enquanto Witherton é apenas mais um morador da casa, e a partir disso, resolve contar a misteriosa história.

Enquanto na fotonovela o anel pode ser o causador dos misteriosos acontecimentos, no conto a caixa laqueada é a responsável por deixar personagens e leitores intrigados diante da curiosidade da verdadeira procedência da voz de uma mulher que ninguém conhece, nem vê, porém a ouve. Assim, as duas possíveis interpretações são: ou a falecida volta para conversar com o marido ou uma mulher “real” tem acesso a casa por um lugar secreto.

Ao se voltar à fotonovela, enquanto a história ocupava o tempo da incerteza, levando em conta as situações vividas pelo casal protagonista, enquadrava-se na vertente do fantástico. No final da trama, o personagem que oscilava entre o “natural” e o “sobrenatural”, decidiu por uma solução científica, “real” e possível de ser explicada pelas leis que conhecemos. Neste caso, o enredo passa da vertente do fantástico para a do estranho, pois segundo Todorov: “Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 1981, p. 16).

Em comparação com o conto de Doyle, isso também ocorre com Witherton. Durante quase toda a narrativa a personagem oscila entre uma explicação que seria aceita pelo mundo comum e uma que iria além do campo do mundo que conhecemos. Quando o narrador-personagem descobre que a caixa misteriosa apenas guarda a gravação da voz de uma mulher falecida, o enredo passa para o gênero do estranho, afinal tanto leitor quanto a própria

personagem tomam nota de uma explicação racional para aquilo que havia desestabilizado o cotidiano.

O mesmo acontece na história de fotonovela. A personagem masculina vacila durante longo tempo, mas acaba finalmente no “estranho”. De acordo com Tzvetan Todorov:

Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A crítica descreveu (e freqüentemente condenou) esta variedade com o nome de “*sobrenatural explicado*” (TODOROV, 1981, p. 25).

O protagonista de “A casa da Colina” se envolve com a situação de sua noiva que acredita estar se relacionando com pessoas que já morreram. Embora, muitas vezes, o mocinho fique em dúvida se esses acontecimentos são reais, busca uma explicação científica com a ajuda de um professor e médico psiquiátrico.

Dessa forma, Mário opta pela solução dada pelo especialista de que Érica apenas utilizou a sua força mental. Conseqüentemente, o leitor também faz essa opção, pois está integrado com o mundo dos personagens e tem uma percepção ambígua dos acontecimentos. Além disso, o narrador tem fundamental importância na construção do enredo, exatamente como Todorov caracteriza o “fantástico”:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens (TODOROV, 1981, p. 19).

Ainda de acordo com o estudioso, “é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular” (TODOROV, 1981, p.19). Neste enredo, o leitor se familiariza com Mário, levando em conta que ambos ficam confusos diante das circunstâncias e são permeados pela dúvida diante do comportamento “estranho” de Érica.

O leitor, portanto, opta pela explicação científica, pois esta é aceita pelo personagem, cujos movimentos são precisos dentro da história que transita do fantástico para o estranho

porque são encontradas explicações aceitáveis no mundo natural para os acontecimentos que, até então, eram considerados incomuns.

No caso do conto de Doyle, leitor e narrador-personagem chegam ao conhecimento de uma explicação que situa a história no “real” é o leitor e o narrador-personagem. Ambos não necessitam escolher por uma explicação, ela chega até eles. No entanto, os outros moradores da casa permanecem na dúvida se a voz misteriosa se trata de uma “verdadeira mulher” ou da “alma da falecida”.

Devido a essas semelhanças entre o conto e a fotonovela, é importante destacar que a história publicada pela revista *Capricho* faz uso de artifícios próprios do gênero fantástico. Primeiramente isso é perceptível pelo fato de não ser um enredo construído com sentido poético ou alegórico. Os personagens são vistos pelo leitor como pessoas “reais” que vacilam (no caso de Mário) entre explicações naturais e sobrenaturais dos acontecimentos; O papel do leitor está relacionado com o personagem masculino e a vacilação é o tema da obra. Estas são as condições que Todorov impõe para que um objeto se encaixe na vertente do fantástico:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1981, p.19-20)

Dessa forma, mesmo que as fotonovelas sejam construídas com a união de fotografias e diálogos, consegue emprestar artifícios utilizados em objetos de leitura que chegam até o leitor por meio de veículos diferentes. Da mesma maneira, esse fator não impede a afinidade entre personagens e leitores e tampouco não impossibilita a participação desses últimos que diante do enredo adquirem uma postura e entendem que o texto não pode ser considerado

“alegórico” ou “poético”, mas que se trata de acontecimentos “estranhos” permeando os personagens que fazem parte de um mundo de pessoas reais.

O conto e a fotonovela estudada, apesar de chegarem a seus devidos leitores por meio de veículos diferentes, aproximam-se por seus temas e por utilizarem artifícios parecidos. Em ambos os enredos, as personagens principais se envolvem num clima de tensão e medo que são despertados por objetos. O anel na história composta em quadros e a caixa laqueada, no conto.

A semelhança se dá também com o diálogo que a produção da revista mantém com o gênero fantástico, pois assim como o conto, essa história de fotonovela se desenvolve em meio a um clima de dúvida e mistério que se desenrola no final, dando às personagens principais e aos leitores uma explicação que se pode entender e aceitar no mundo em que conhecemos. Os dois enredos, então, de acordo com a teoria de Todorov, entram no gênero estranho.

## Referências

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad: Nilton Cezar Tridapilli. Paraná: UFPR/EDUEL. 2006.

DOYLE, A Conan. *Contos de terror e de mistério*. Trad: Oscar Mendes. 2 ed. São Paulo. s/d.

FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturale*. Trad. Fábio Lucas Pierini. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1980.

*REVISTA CAPRICHOS*. São Paulo: Editora Abril, número 319, Ano XXI, janeiro de 1973.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva: 2006.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. 1981.

## **Analisando três “*Lolitas*”: o processo de tradução intersemiótica do hipotexto prototípico de Nabokov aos avatares hipertextuais-audiovisuais de Kubrick e de Lyne**

Fabiano Santos Saito<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho qualitativo é discutir alguns aspectos sobre a adaptação do romance “*Lolita*”, de Vladimir Nabokov, para o Cinema em duas realizações: a de Stanley Kubrick (1962) e a de Adrian Lyne (1997), considerando as teorias sobre hipotexto e hipertexto postulados de Yannick Mouren (1993); o conceito de tradução intersemiótica (PLAZA, 1987), a definição de diálogo intertextual proposta por Robert Stam (2005; 2006) e a ideia de protótipo e projeção prototípica ou avatar proposta por nós.

**Palavras-chave:** Literatura; Cinema; Adaptação literária para meios audiovisuais; Hipotexto e hipertexto; Tradução intersemiótica.

**ABSTRACT:** This paper aims at discussing some aspects on the adaptation of the novel ‘*Lolita*’, written by Vladimir Nabokov, into two different films: one directed by Stanley Kubrick (1962) and another by Adrian Lyne (1997). For this, we consider the theories on hypotext and hypertext proposed by Yannick Mouren (1993), the concept of intersemiotic translation developed by Plaza (1987), the definition of intertextual dialogue proposed by Robert Stam (2005; 2006) and the idea on prototype and prototypical projection or avatar proposed by us.

**Keywords:** Literature; Cinema; literary adaptation into audiovisual media; Hypotext and hypertext; Intersemiotic Translation.

### **Introdução**

A história do Cinema de adaptação surge com a própria invenção do Cinema, a partir das ideias de George Méliès, um prestidigitador francês que tinha o objetivo de colocar em cena histórias fantásticas para entreter o grande público com a então nova tecnologia de registrar as imagens em película através do cinematógrafo, aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière na década de 1890 (cf. FORD, 1977, p. 18-19 *apud* MOREIRA, 2005, p. 17). Enquanto os inventores do cinematógrafo preocupavam-se em captar cenas do mundo real, Méliès tinha a vontade de gravar e projetar cenas do mundo ficcional, pode-se dizer que desde esta época estabeleceu-se diferenças entre um Cinema documental e o Cinema de entretenimento, o primeiro focaliza o mundo como ele

---

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura em Letras:Português-Inglês pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras “Prof.<sup>a</sup> Nair Fortes Abu-Merhy” (2008), Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011), atualmente é estudante da Especialização em Televisão, Cinema e Mídias Digitais e do Doutorado em Linguística, ambos pela UFJF.

é e o último o mundo como ele poderia ser, tal qual as diferenças entre a História e a Poesia do antigo tratado aristotélico (cf. ARISTÓTELES, 1995, p. 28).

Dos filmes de Méliès que chegaram até nós, “*Voyage dans la Lune*” (“Viagem à Lua”), lançado em 1902, é considerado o primeiro filme de ficção da História e também o primeiro filme de roteiro adaptado do Cinema, baseado no romance “*De la Terre à la Lune*” (“Da Terra à Lua”), do escritor Jules Verne.

Com isso, inicia-se uma longa discussão, quase sempre acrimoniosa, entre Literatura e Cinema, a primeira sendo mais valorizada em detrimento da Sétima Arte, enfatizando a canonicidade atribuída à obra literária, por ser mais antiga e por fazer uso da palavra (*lógos*), culturalmente sacralizada, principalmente em sua forma escrita (basta considerar que as primeiras formas de escrita, como a hieroglífica, significa literalmente uma “escrita sagrada”, muito embora seja baseada em *glyphos*, do grego figura ou imagem), tomada como código ou senha inclusive para o mundo além-túmulo, o que de certa forma aponta para a permanência da escrita, que sobrevive aos mortos, como no ditado latino *scripta manent verba volant* (a escrita permanece mas as palavras voam).

Muito embora a escrita tenha uma origem imagética, as imagens, figuras e desenhos são tomados como símbolos de infantilidade (livros infantis são ilustrados, há uma tendência de se considerar os gibis como próprios para crianças) e de analfabetismo (as iluminuras das bíblias medievais serviam para iluminar o caminho da fé para o povo iletrado, assim, a *biblia pauperum* (bíblia dos pobres) ricamente ilustrada era considerada como *laicorum litteratura* (leitura dos leigos), juntamente com as catedrais e igrejas esplendorosamente ornamentadas com ícones e pinturas (cf. ECO, 1985, 71 *passim*)).

Por isso, o Cinema, que nasceu fortemente apoiado somente nas imagens (basta lembrar que ele é filho da fotografia e que em seus primeiros anos não era possível a captação de sons juntamente com as imagens, tanto que eram filmes mudos, embora alguns fossem acompanhados de orquestras e outros fossem narrados por um ator-contador) foi por longo tempo rechaçado como diversão alienante das grandes massas e fonte de informação fácil, tal qual *laicorum litteratura*, para o povo analfabeto.

Em vista do prestígio da Literatura sobre o Cinema, as adaptações de obras literárias para as grandes telas, em geral, são vistas com muito receio, sendo trazidos à baila conceitos como



fidelidade e traição, como se o diretor de Cinema tivesse que entregar-se cegamente como noiva a um pacto de casamento em que o marido, o autor de Literatura, tivesse posse da nubente a ponto de vigiar-lhe os votos de total e irrestrita fidelidade, podendo entregá-la à execração pública em caso de traição. O certo é que Literatura e Cinema são artes que trabalham com sistemas de signo (ou semiose) que funcionam com linguagens e lógicas de significação diferentes, não podendo haver equivalência de tradução entre uma e outra (sobre semiose, cf. PEIRCE In SHORT, 2007; sobre a impossibilidade de equivalência na tradução, cf. ECO, 2003).

Dado o que foi acima exposto, o presente trabalho tem o objetivo de discutir alguns aspectos relativos à adaptação do romance “Lolita”, escrito pelo russo Vladimir Nabokov, levado às telas em duas versões cinematográficas homônimas: “Lolita”, dirigido por Stanley Kubrick e lançado em 1962; e “Lolita”, realização de Adrian Lyne lançada em 1997.

## 1. Literatura e Cinema: continuidades e rupturas

Parece óbvio dizer isso, mas Literatura e Cinema não são a mesma coisa, e a comparação entre as duas artes, às vezes, acaba resultando em muito *quid pro quo* (tomar uma coisa por outra, ou confusão). No entanto, não há como negar que relações são estabelecidas entre uma arte e outra, tanto no eixo das semelhanças, continuidades e convergências, quanto no eixo das diferenças, rupturas e divergências.

O que há de diferente entre Literatura e Cinema?

Em outro trabalho (SAITO, 2012, p. 248-251), já discutimos algumas diferenças entre Literatura e Cinema, colocando ambas as artes em pólos opostos, de modo que as diferenças apontadas podem ser entendidas dentro de um *continuum*.

De um lado, historicamente pode-se dizer que a Literatura é muito antiga: no Ocidente, remonta aos poemas homéricos (o que pode ser datado aproximadamente entre os séculos VIII e VI a. C.). A Literatura baseia-se na palavra, cuja lógica é essencialmente analítica e linear (cf. GAUDREULT e JOST, 2009, p. 105 passim *apud* GOMES, 2011, p. 4), pois uma letra vem após a outra, uma palavra é lida de cada vez, etc. O termo “literatura” vem do latim “*littera*” ou “letra”, o que remete à forma gráfica da palavra, que tende a ser mais estática (o que foi dito acima sobre “*scripta manent verba volant*”), e um signo semioticamente mais opaco, no sentido de a palavra

escrita tender à polissemia (abarcando uma diversidade de sentidos) e à livre interpretação, uma vez que a atividade de leitura leva o leitor a construir imagens mentais endógenas (dentro do cérebro), sendo, portanto, uma experiência mais subjetiva. A Literatura tem um caráter mais atemporal, uma vez que os referentes (lugares, personagens, fatos, e o próprio tempo) registrados mantêm uma relação “*in absentia*” (na ausência) com o leitor. Em geral, o suporte preferencial da Literatura é o livro impresso, que é resultado do esforço criativo de um autor (produto cultural individual). A experiência de recepção também tende a ser individual: a pessoa lê um livro no conforto privativo de seu quarto, por exemplo.

No outro extremo, pode-se dizer que o Cinema é, historicamente, muito recente: convencionou-se que o ano de 1895 marca o nascimento do Cinema, com as exibições dos filmes dos irmãos Lumière, em Paris (cf. MOREIRA, 2005, p. 17). O Cinema baseia-se primordialmente na imagem (considere que o Cinema mudo precede o Cinema sonoro), cuja lógica é sintética e espacial (cf. GAUDREULT e JOST, 2009, p. 105 *apud* GOMES, 2011, p. 4), pois cada fotograma da película enquadra vários elementos apresentados de uma só vez. O termo “cinema” vem do grego “*kinema*” ou “movimento”, pois a apresentação de fotogramas sequencialmente cria a ilusão de movimento, o que caracteriza o cinema como mais dinâmico. A imagem é um signo semioticamente mais transparente, uma vez que os elementos “impressos” no fotograma são resultado do que foi captado pelas lentes da câmera, o que implica uma restrição semântica e interpretacional (quando um cineasta filma Ava Gardner, por exemplo, na projeção, todos os espectadores enxergam que a personagem representada possui os atributos da atriz: mulher, bonita, sensual, porque o que é mostrado tende a ser um recorte da e comparado à realidade), ou seja, a atividade de ver um filme leva o espectador a reconhecer na tela imagens exógenas do mundo (tais imagens têm uma relação de exterioridade com o observador), deslocando o foco da experiência para o objeto representado e observado. O filme tende a ser mais marcado temporalmente (um filme dos anos 1920 sobre a Revolução Francesa com as personagens caracterizadas com trajes do século XVIII o continuará sendo até que provem o contrário), bem como os referentes registrados na película mantêm uma relação “*in presentia*” (na presença) com o espectador durante a projeção cinematográfica. O suporte preferencial do filme é a película (embora possa ser o arquivo de filme digital, desde que seja assim produzido e exibido). O filme integra dois espaços-tempos: o da produção (orquestração do esforço criativo de vários profissionais coordenados por um diretor, o

que o caracteriza como obra coletiva) e o do consumo (quando é projetado para o espectador, em geral, em uma sala de cinema para sessão pública, logo, sua recepção pode ser considerada uma experiência coletiva).

O que há de comum entre Literatura e Cinema?

No eixo das semelhanças, continuidades e convergências, baseados em Moreira (2007, p. 21), consideramos que Literatura e Cinema, enquanto linguagens formalmente diferentes, compartilham conceptualmente a finalidade de contar uma história, uma narrativa. E mais, a partir da leitura da Poética de Aristóteles (1995, p. 19-52), inferimos que as narrativas tentam nos convencer com um tema ou argumento; tentam descrever cenários, situações e caracteres (personagens); e tentam contar fábulas (histórias).

Moreira (op. cit., p. 21-22) diz que as narrativas apresentam alguns elementos estruturais indispensáveis: narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos; porque, segundo a autora

[e]m linhas gerais, não se pode conceber uma história se não houver quem a conte (narrador), bem como não há função para este se não houver sobre quem (personagens) contar as aventuras vividas (acontecimentos) que, naturalmente, se passaram num dado momento (tempo) de suas vidas e em algum lugar (espaço).

Para a mesma autora (MOREIRA, op. cit., p. 16) – embora não deixe muito claro a formalização conceitual de uma tipologia das narrativas –, há “narrativas literárias e narrativas cinematográficas” que, segundo analisamos, podem ser diferenciadas em função do suporte (livro e película), da linguagem (verbal e visual) e do constituinte sógnico (palavra e imagem). Depois, a mesma autora (MOREIRA, op. cit., p. 19), no que concerne ao audiovisual, distingue entre “narrativas ficcionais (filmes, seriados, telenovelas) e não ficcionais (notícias, reportagens, documentários)”.

Refletindo a leitura precedente, em outro trabalho (SAITO, no prelo), propusemos uma tipologia das narrativas, que refinamos aqui, considerando apenas o critério da linguagem (verbal, visual ou a conjugação de ambas). Primeiramente, consideramos que há narrativas verbais, que utilizam essencialmente a linguagem verbal, podendo ser: a) orais, realizadas na modalidade verbal oral, como as narrativas cotidianas (quando fazemos um relato de uma viagem, da vida de uma pessoa, ou contamos o que nos aconteceu ao longo do dia, etc.), histórias e contos da oralidade (piadas, lendas urbanas, causos, história dos antepassados, etc.); e b) escritas ou literárias, realizadas

fazendo uso da modalidade verbal escrita (ata de reunião, diários, romance, novela, conto, etc.). Depois, há as narrativas visuais, que fazem uso predominante da linguagem visual e imagens estáticas, como as pinturas nas cavernas, os frisos dos templos gregos, a coluna de Trajano, via sacra nas igrejas, livros em que há somente ilustrações, etc.. Por último, há as narrativas híbridas, que combinam a linguagem verbal e visual e podem ser: a) visual-literárias ou lítero-visuais, combinação de linguagem visual e imagens estáticas com a modalidade verbal escrita, como as pinturas tumulares nos sarcófagos egípcios, livros iluminados da Idade Média, livros ilustrados, gibis ou histórias em quadrinhos (HQs), jornais ilustrados, fotonovelas, etc.; e b) audiovisuais, que combinam imagens dinamizadas (captação de imagens do mundo empírico, imagens produzidas em estúdio, animações) conjugadas com recursos verbais na modalidade escrita (legendas, títulos, entretítulos, créditos), e/ou na modalidade oral (diálogos oralizados, narração *voice-over*), bem como efeitos sonoros (fundo musical, efeitos de sonoplastia), como os filmes com atores humanos (ressaltamos que os filmes mudos não tinham tecnologia para captar a linguagem oral e a sonoridade, embora alguns fossem acompanhados por orquestras e músicos ao vivo durante a exibição), as animações, seriados, telenovelas, vídeo-clipes, etc.

## **2. Adaptações literárias para o Cinema**

O Cinema já nasceu como uma arte adaptativa, incorporando os recursos semióticos de outras artes e linguagens, como a fotografia (mãe do cinema), a pintura, o circo, o teatro, a mímica, a ópera, a música e a literatura. Ao longo de seu desenvolvimento enquanto tecnologia e arte, o Cinema adotou uma poética (modo de fazer) de convergência midiática, em uma “espécie de canibalização” das várias linguagens que se entrecruzam no produto cultural filme (cf. GOMES, p. 5-6). Como já foi dito, o prestidigitador e artista mambembe George Méliès foi um dos primeiros cineastas a vislumbrar a produção de um filme ficcional para fruição estética da plateia, sem nenhum compromisso de registrar a realidade (como os filmes “documentais” dos irmãos Lumière).

George Méliès tentou traduzir com os melhores recursos de que dispunha o romance de Jules Verne “*De la Terre à la Lune*” para o Cinema, dando origem ao filme “*Voyage dans la Lune*”, de 1902, considerado o primeiro filme de roteiro adaptado e primeiro filme do gênero ficção científica. A partir de então, cineastas, produtores e roteiristas passaram a aproveitar as narrativas

literárias em seus filmes, realizando cortes e adaptações com o objetivo de traduzir a narrativa de um meio semiótico para outro.

As adaptações já eram praticadas mesmo antes do surgimento do Cinema, era o caso de obras literárias que se transformavam em peças de teatro, em óperas, poemas que viravam música, por exemplo. Segundo Pavis (1999 apud BRANDÃO, s.d.),

a adaptação é a transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro (de um romance em uma peça teatral ou filme, por exemplo), [sendo que] o resultado pode ou não manter os conteúdos narrativos da literatura de origem [...] ao passo que a estrutura discursiva conhece uma transformação radical

Muito já foi dito sobre o conceito de “fidelidade” à obra original, que é extremamente questionável e partem da ideia do adaptador como um tradutor traidor (“*traduttore traditore*”, expressão provavelmente surgida nas bibliotecas da Idade Média, onde era comum a tarefa da tradução, além da cópia de textos, e que se deve à constatação da intradutibilidade dos termos de uma língua para outra, o problema da opacidade interlinguística). No entanto, teóricos da adaptação, como Robert Stam (2005; 2006), baseado nas ideias do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva e de Genette, prefere estabelecer entre a obra literária (texto-fonte) e a obra audiovisual (texto de chegada, seja filme, seriado, telenovela, etc.) uma relação de diálogo entre textos de sistemas sígnicos diferentes.

Devido às várias licenças poéticas permitidas aos adaptadores enquanto tradutores criativos ou transcriadores, Julio Plaza (1987) parte do conceito de Tradução Intersemiótica lançado por Jakobson (2000 [1956], p. 114)<sup>2</sup> e desenvolve toda uma teoria da Tradução Intersemiótica (abreviadamente TI), segundo a qual a intenção de mudar uma obra de certo sistema de signos (semiose) para outro acarreta em um processo de tradução criativa ou transcrição, porque como preconiza Eco (2003), “dizer quase a mesma coisa” (tradução) não é exatamente “dizer a mesma coisa”, indicando a impossibilidade de correspondência no processo tradutório.

Uma das teorias sobre tradução ou transposição literária para o Cinema é a do francês Yannick Mouren (1993, p. 113-122), que, aproveitando os termos “hipotexto” e “hipertexto” da

---

<sup>2</sup> Jakobson distingue entre três tipos de tradução: a tradução intralinguística ou “repalvreamento”, paráfrase [*rewording*], que seria a tradução operada entre os signos de uma mesma língua; a tradução interlinguística, ou tradução propriamente dita, operada entre signos de línguas diferentes; e a tradução intersemiótica ou transmutação que seria operada entre signos da linguagem verbal e os signos de linguagens não-verbais.

gramática textual de Genette (1989 [1982], p. 14; 2006 [1982], p. 12)<sup>3</sup>, conceitua a obra literária como hipotexto (texto de partida) e a obra fílmica como hipertexto (texto de chegada). A partir disso, Mouren (op. cit.) diferencia três tipos de transposição literária para o Cinema: 1) a adaptação, forma mais simples de transposição, que seria transformar uma obra narrativa literária, como novela ou romance, em filme; 2) a contaminação, que seria utilizar várias obras narrativas literárias em um filme; 3) a narrativização, que seria utilizar obras não narrativas e nem ficcionais (como cartas, documentos, relatos, etc.) e transformá-las em filme.

No processo de transposição, segundo Mouren (op. cit.) a estrutura narrativa é modificada em pelo menos três níveis: 1) o da Diegese, que é forma como a história ou fábula é narrada, em geral, quando um romance ou novela são transformados em filme, podem ser realizadas modificações no quadro espacial, temporal e social; 2) o da História (ou fábula), que é a trama, sucessão de acontecimentos, sequência de ações, encadeamento de episódios – nesse nível ocorrem grandes transformações na passagem do hipotexto ao hipertexto; 3) o das Personagens, nesse nível podem ocorrer modificações quanto ao número, idade e sexo das personagens.

A partir dessa base teórica, propomos um refinamento das categorias propostas por Mouren (1993, p. 113-122), acrescentando-lhes os conceitos de protótipo e projeção prototípica ou avatar. Embora haja teorias sobre protótipo, preferimos partir da conceituação baseada na morfologia da palavra “protótipo”, que é formada pelos radicais gregos “*protos*”, significando “original, primeiro, primitivo” e “*typos*”, significando “caracter, tipo, impressão, forma”, assim, protótipo pode ser entendido como uma forma primeira ou modelo original, por exemplo, uma maquete é o protótipo para um prédio. A partir de um primeiro modelo, podem ser projetadas novas formas, ocorrendo projeções a partir do protótipo ou projeções prototípicas, que nunca são exatamente iguais ao protótipo, mas mantêm com ele relações de semelhança. As projeções prototípicas podem ser compreendidas como avatar, na medida em que avatar, na religião hinduísta, é uma manifestação da divindade na Terra, que mantêm sinais que permitem sua identificação ou reconhecimento.

Associando a Teoria de Transposição Literária para o Cinema de Mouren (1993), com os conceitos de protótipo e projeção prototípica ou avatar, entendemos a obra literária como hipotexto

---

<sup>3</sup> Para Genette, nas relações textuais de hipertextualidade, haveria uma relação entre o texto fonte (hipotexto) que é anterior e serve de base para outro texto elaborado posteriormente (hipertexto). Na impossibilidade de consultar o texto original em francês, utilizamos como referência a tradução espanhola e alguns extratos traduzidos em português.



prototípico (pois é o modelo primeiro), e a obra cinematográfica adaptada como avatar hipertextual-audiovisual (pois permite o reconhecimento de personagens e cenas do modelo original na projeção ou avatar desses signos verbais que se manifestam como signos não-verbais). Entre o hipotexto prototípico e o avatar hipertextual-audiovisual ocorre o processo de tradução intersemiótica.

### **3. Considerações metodológicas**

As discussões que trazemos neste estudo enquadram-se em uma abordagem de pesquisa qualitativa-interpretativista e fazem parte das investigações de um trabalho monográfico do curso de Especialização em Televisão, Cinema e Mídias Digitais, vinculado à Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Os objetos de estudo são o livro “Lolita” (1955), de Vladimir Nabokov; e os dois filmes homônimos: “Lolita” (1962), sob a direção Stanley Kubrick; e “Lolita” (1997), realizado por Adrian Lyne. A escolha surgiu das discussões encetadas na disciplina “Adaptações literárias para o Cinema e Televisão”, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Brandão, orientadora deste trabalho.

Este estudo pode ser caracterizado como uma pesquisa documental, considerando que as obras analisadas são fontes de dados primárias; uma pesquisa bibliografia, uma vez que outras obras consultadas são fontes de dados secundárias; bem como uma análise semiótica, porque os objetos de estudo em questão estruturam-se como conjunto de signos que apresentam relações de semelhança com o mundo experiencial (ícones), indicam relações de conexão factual com o mundo empírico (índices), comportam relações de convenção e interpretação entre o interpretante e o mundo real (símbolos)<sup>4</sup>. Além disso, este é um estudo comparativo entre Literatura (analisando uma obra literária ou hipotexto prototípico) e Cinema (analisando duas obras fílmicas ou avatar audiovisual-hipertextual).

As análises serão realizadas considerando as discussões teóricas prévias: será feita uma análise sintética do romance “Lolita” (1955), e análise de algumas sequências fílmicas significativas dos dois produtos audiovisuais.

---

<sup>4</sup> Estamos considerando aqui a semiótica peirceana, que vê relações entre signos, objetos e interpretantes, sendo que o sentido é resultado de percepção, compreensão e interpretação (cf. PEIRCE In SHORT, 2007).

#### 4. Hipotexto prototípico: o livro “Lolita” de Nabokov

Antes de falar propriamente da obra literária “Lolita”, faz-se necessário dar algumas informações sobre o autor, o russo naturalizado norte-americano Vladimir Vladimirovich Nabokov (São Petersburgo, 1899 - Montreux, 1977). Nascido em uma família aristocrata da Rússia, em 1919 sai de lá em função da Revolução Bolchevique. Vai para a Inglaterra, licencia-se em Literatura Russa e Francesa em Cambridge. Emigra para Berlim, onde trabalha como tradutor e escritor. Fugindo dos exércitos nazistas, passa curta temporada em Paris e chega aos Estados Unidos em 1940. Dá aulas de Literatura Russa e trabalha como pesquisador de entomologia (especializado em lepidópteros, ou seja, borboletas e mariposas) em universidades americanas. Após o sucesso estrondoso e polêmico de “Lolita”, Nabokov passa a dedicar-se quase que integralmente às suas paixões: literatura, borboletas e jogo de xadrez. No final da vida, muda-se com a esposa Vera para um hotel em Montreux, na Suíça, onde morre aos 78 anos.<sup>5</sup>

Em linhas sumárias, “Lolita” é um romance, cuja narrativa é contada na forma de memórias e cujo tema ou argumento gira em torno de conceitos como paixão (na acepção original de doença, do grego *pathia*), amor doentio, obsessão, pedofilia, sequestro e tragédia. Para iniciar a narrativa é construído um artifício para criar o efeito de verossimilhança: as memórias do pedófilo Humbert Humbert chegam às mãos de um certo Dr. John Ray sob a forma de um manuscrito deixado ao advogado do pedófilo. Como são memórias, “Lolita, ou as confissões de um viúvo de cor branca” traz um narrador em 1ª pessoa, subjetivo, egocêntrico e, portanto, nada confiável: o personagem Humbert Humbert, que estando detento na cadeia, preso por assassinato, resolve contar suas memórias e suas desgraças, ocasionadas por sua doença ou condição mórbida: a pedofilia.

Humbert revela, num misto de confusão e desordem, como se apaixonou por Dolores Haze (Lolita), a filha de sua senhoria, Charlotte Haze. Humbert casa-se com Charlotte para ficar sempre próximo de seu objeto de desejo. Mas um dia, a tara do Prof. Humbert é descoberta pela esposa, que logo em seguida morre convenientemente, deixando a pobre Lolita órfã e nas mãos de um homem doente, que aproveita a oportunidade para cometer uma série de abusos e violências.

Em infandas viagens por hotéis baratos dos Estados Unidos, Humbert, sempre em fuga e temeroso de ser descoberto, comete suas perversidades. Até que um dia Lolita foge e anos mais

---

<sup>5</sup> Estas notas biográficas podem ser conferidas na sobrecapa do livro “Lolita”, edição traduzida em português de 2003; e na página pré-textual de “Lolita”, edição reimpressa em inglês de 2000.

depois, Humbert a reencontra e descobre que a menina era abusada pelo desprezível dramaturgo Claire Quilty. Desiludido e tomado de ódio, Humbert persegue seu rival e o mata (pode-se dizer que Claire Quilty é o protótipo do vilão projetado prototipicamente em Humbert Humbert, dado que eles compartilham as características de perversidade e ignomínia).

Esse *plot* estrutural ou trama prototípica de narrativa, ou seja, a história de um homem de meia-idade que abusa de uma menina, já vinha fermentando na cabeça de Nabokov desde um pequeno conto russo presente na coletânea “*Volshebnik*” (“*The Enchanter*”, em inglês; “*O Mago*”, em português), escrito pelo autor entre as décadas de 1930/1940 (cf. NABOKOV, 2003 [1955], p. 313-314; NABOKOV, 2000 [1955], p. 311-312). Textualmente, o conto que serviu de base para o romance pode ser classificado como hipotexto e o livro “*Lolita*” como seu hipertexto textual<sup>6</sup>.

O livro, que trata de um tema tabu, é rejeitado por quatro editoras norte-americanas que consideravam o livro indecente e pornográfico, “*Lolita*” só veio a ser publicado na França, em 1955 (cf. VICKERS, 2008, p. 47-53). Apesar de Nabokov ter uma longa carreira como escritor em língua russa, “*Lolita*” foi originalmente escrito em inglês, como pode ser verificado no extrato do primeiro capítulo da primeira parte:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita. Did she have a precursor? She did, indeed she did. In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a principdom by the sea. Oh when? About as many years before Lolita was born as my age was that summer. You can always count on a murderer for a fancy prose style. Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied. Look at this tangle of thorns. (NABOKOV, 2000 [1955], p. 9)

Nesse excerto pode-se perceber algumas das figuras de linguagem preferidas por Nabokov, como a aliteração (repetição de sons consonantais, note o conjunto de *lls* e *tts*, presentes no apelido da personagem “*Lolita*”), a ironia (“*You can always count on a murderer for a fancy prose style*”<sup>7</sup>),

---

<sup>6</sup> Embora pareça redundante ou pleonástico, estamos qualificando hipertexto textual no que se refere aos estudos de Genette (1989 [1985]; 2006 [1985]); além deste, há o hipertexto audiovisual, na teoria de transposição literária para o cinema, de Mouren (1993); e o hipertexto digital, termo desenvolvido por Ted Nelson (1963).

<sup>7</sup> “Ninguém melhor que um assassino para exibir um estilo floreado” (NABOKOV, 2003 [1955], p. 11, tradução de Jorio Dauster).

o jogo com a sonoridade das palavras, como na expressão “*tangle of thorns*”<sup>8</sup>. Este domínio sobre a linguagem e a predileção por “jogos de linguagem” podem ser explicados por diversas hipóteses: o fato de Nabokov ser russo (os jogos linguísticos entre forma-conceito são comuns em escritores russos, o que os torna difíceis de serem traduzidos), o fato de Nabokov ser poliglota fluente em russo, francês e inglês, a admiração que Nabokov nutria pelo escritor James Joyce, outro mestre dos neologismos, trocadilhos, aliteração, hibridização no plano linguístico. Os trocadilhos são constantes na narrativa de “Lolita” no original em inglês, bem como o famoso neologismo “*ninfeta*”, criado por Nabokov para designar meninas pubescentes.

Estruturalmente, o livro é dividido em duas partes: a primeira com 33 capítulos e a segunda com 36, totalizando 69 capítulos, um número *sui generis* dada a temática da narrativa.

Outro dado curioso é a relação estabelecida entre as sequências textuais do livro e a pretensa presença de “estilos cinematográficos” nessas sequências (o que é apontado como influência do Cinema no romance): do início psico-erótico típico de um filme europeu, a história passa para um drama de periferia, ou um pastelão, quando o professor vai morar na casa de Charlotte Haze. Depois a narrativa aproxima-se de um *road movie*, com a longa viagem de Humbert e Lolita por diversas cidades americanas (essa é a descoberta da América por Nabokov); então, passa para estilo de mistério, com o enigma de um perseguidor oculto; e no final, torna-se um drama policial, ao estilo de um *filme noir*. (cf. LOLITA, 2012).

Em relação às personagens, iremos destacar apenas as três pontas do triângulo bizarro de relações entre Humbert-Lolita-Quilty. Como foi dito acima, Nabokov usa os signos linguísticos para produzir efeitos de sentido, tanto no plano formal e conceitual, quanto no plano da iconicidade, indicialidade e simbolismo. Os nomes das personagens escolhidos por Nabokov indicam conceitos convencionalizados na cultura norte-americana e, portanto, estão cheios de simbologia: a abreviação de Humbert Humbert é “H.H.”, a letra “H” é a inicial de “*harasser*” (lit. “assediador”) e de “*hazardous*” (“perigoso”), de modo que “H.H.” pode ser interpretado como “*hazardous harasser*” (“perigoso assediador”), atributos plausíveis para Humbert, pedófilo de meia-idade, professor de Literatura e estrangeiro nos Estados Unidos. A polêmica sobre o livro aumenta exatamente porque Nabokov empresta para a personagem principal do livro alguns atributos próprios de sua vida: a idade presumida (meia-idade), a profissão (professor de Literatura) e a condição de imigrante.

---

<sup>8</sup> “emaranhado de espinhos”, na tradução de Jorio Dauster.

Da mesma forma o nome da personagem abusada, Dolores Haze, e seus apelidos prenunciam seu destino, uma vez que “*Dolores*” significa “dores”; “*haze*”, tanto pode ser o substantivo “*neblina*”, quanto o verbo “*to haze*” que em uma tradução *default* significa “judiar”. Essa é a parte amarga sobre a personagem “*Lolita*”: este apelido pode estar fazendo referência à “*Lilith*”, personagem bíblica ligada ao pecado e à escuridão. No entanto, a palavra “*Lolita*” também parece apontar para signos ligados à infância, como o verbo “*to lilt*”, significando “cantarolar” (é válido dizer que a personagem tem uma predileção para músicas), e a abreviação “*lilli*”, da palavra “*lollipop*”, que significa “pirulito”, mas que como trocadilho também pode ser entendido como “*Lolli* (diminutivo de *Lolita*) *pops*”, cuja tradução seria “*Lolli pula*”. Outro apelido, “*Dolly*”, faz referência a “*doll*”, boneca, que também remete a objetos simbólicos ligados à infância. Para quem já leu o romance, fica claro e óbvio que *Lolita*, pequena ninfa abusada por Humbert, é a projeção prototípica ou avatar de uma “menina primordial” (protótipo), Annabel, amor de infância de Humbert (NABOKOV, 2003 [1955], p. 11-15, 41).

Relacionamentos entre homens mais velhos e mulheres mais jovens são ícones comuns em muitas culturas, mas Nabokov manipula a idade da entidade que denota o ícone feminino para causar o efeito inusitado, que ganha a carga semiótica de tabu: a pedofilia é um problema que causa mau-estar social. Essa relação doentia entre Humbert e *Lolita* suscita muitas analogias: Humbert, estrangeiro europeu personifica a Europa que vem corromper a jovem América, representada por *Lolita*; Humbert, homem “cultivado” representa a Cultura das Elites, enquanto *Lolita*, menina deslumbrada por filmes e músicas populares, representa a Cultura Popular; etc.

A última ponta desse triângulo doentio é *Claire Quilty*, cujo nome também pode ser considerado um complexo semiótico: na pronúncia norte-americana de “*Claire Quilty*”, temos “*claire guilty*”, donde “*claire*” vem do francês “*clair*”, em português “claro”, e “*guilty*” pode ser traduzido para o português como “culpado”, assim, como vilão “*Claire Quilty*” é “claramente culpado” ou o “culpado óbvio” de alguma falta, crime, desvio, pecado. O sobrenome “*Quilty*”, entendido como trocadilho, pode ser decomposto em “*quill*”, significando “pena de ave”, “pena de escrever” (sendo esta acepção intimamente relacionada às atividades do vilão, *Quilty* era dramaturgo, portanto, escritor, que utiliza como instrumento a “pena de escrever”) e a partícula

adjetivadora “*ty*”<sup>9</sup>. Outra análise do sobrenome estaria associada ao verbo “*kill*”, “matar”, na expressão “*kill it*” (“mate isso”), quase homófona de “*Quilty*”, indicando que o vilão deve ser morto.

Como o espaço para análise desta obra literária é restrito, indicamos a leitura do capítulo 10 da primeira parte de “*Lolita*”, que discorre sobre a chegada de Humbert à casa de Charlotte Haze (mãe de Lolita) e o encontro epifânico com a doce Lolita; e o capítulo 35 da segunda parte, sobre a morte de Quilty, que serão abordadas na subsequente análise dos filmes.

## 5. Os avatares hipertextuais-audiovisuais de Kubrick (1962) e de Lyne (1997)

O romance “*Lolita*” tem muitas referências ao Cinema e ao Teatro, o que nos leva a pressupor que talvez Nabokov quisesse ou tivesse intenções de transformar o livro em um filme ou peça de teatro. A seguir, apresentamos algumas informações sobre os diretores que levaram o romance para as telas do Cinema: Stanley Kubrick e Adrian Lyne.

### 5.1. Os tradutores intersemióticos de “*Lolita*”: Kubrick e Lyne

Pouco tempo depois da publicação do romance de Nabokov em terras americanas (1959), o então jovem cineasta norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999), decepcionado com a direção de *Spartacus* – filme no qual não teve nenhum tipo de liberdade de criação –, resolveu, juntamente com o produtor James B. Harris, comprar os direitos autorais de “*Lolita*” para adaptá-lo no Cinema.



Figura 1 (esquerda): o diretor Stanley Kubrick. Figura 2 (direita): Cartaz do filme “*Lolita*” (1962)

---

<sup>9</sup> Este nome como trocadilho e neologismo é de difícil tradução, mas seria algo como “penante” ou “penador”.



Kubrick entrou em contato com o escritor russo e encomendou um roteiro de cinema baseado no romance. Mas na visão de Kubrick, o roteiro de Nabokov daria um filme de mais de 7 horas, por isso muitos cortes e adaptações foram efetuadas pelo próprio Kubrick e James B. Harris. Como o filme era polêmico e abordava o tema da pedofilia, Kubrick perdeu na justiça o direito de rodar o filme nos Estados Unidos por ação impetrada pela Associação Cristã de Moral e Bons Costumes, uma espécie de instituição de censura. Por isso, Kubrick mudou-se para Inglaterra para rodar seu filme. O cineasta também enfrentou problemas com a escalação dos atores, as escolhas de Kubrick não agradaram Nabokov, que já estava incomodado com as modificações no roteiro. (VICKERS, 2008, p. 119-129).

No filme de Kubrick, Lolita é representada pela atriz Sue Lyons; Humbert Humbert por James Mason; e Claire Quilty por Peter Sellers.

Adrian Lyne (1941-dias atuais) já tinha há muito tempo a ideia de realizar uma nova transposição do romance de Nabokov para o cinema, de modo ousado, que fizesse jus à narrativa do livro polêmico que é “Lolita”. No entanto, Lyne também enfrentou problemas, pois "pedofilia" era um assunto revoltante na década de 1990, quando muitos casos de abuso sexual infantil vieram a público na mídia. Além disso, um histórico de filmes com forte apelo sensual-erótico na carreira de Lyne era visto com maus olhos pelos produtores de cinema. Apenas para refrescar a memória do leitor, Adrian Lyne é diretor de “Flashdance” (1983), “9 e meia semanas de amor” (1986), “Atração fatal” (1987), dentre outros filmes de forte apelo sexual. Apesar das dificuldades, Lyne levou o projeto adiante e em sua execução, contou com a consultoria de Dmitri Nabokov, filho de Vladimir Nabokov (cf. VICKERS, 2008, p. 185-204).

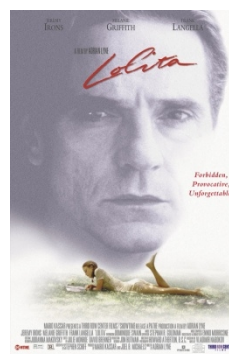


Figura 3 (esquerda): O diretor Adrian Lyne. Figura 4 (direita): Cartaz do filme “Lolita” (1997)

No filme de Lyne, Lolita é representada pela atriz Dominique Swain; Humbert Humbert por Jeremy Irons e Claire Quilty por Frank Langella.

## 5.2. Análise da tradução intersemiótica do capítulo 10 da primeira parte do romance “Lolita” (1955) realizada por Kubrick (1962) e por Lyne (1997)

Após a leitura atenta do capítulo 10 da primeira parte do romance “Lolita” (1955), que narra a chegada de Humbert à casa de Charlotte Haze e visão dele de Lolita, selecionamos uma lista de itens presentes na narrativa literária. Ao observarmos os filmes realizados por Kubrick (1962) e por Lyne (1997), conferimos se haviam as contrapartes dos itens selecionados nas narrativas audiovisuais, o que pode ser visto na seguinte tabela:

| Nabokov (cap. 10)                                       | Kubrick               | Lyne          |
|---------------------------------------------------------|-----------------------|---------------|
| Descrição da casa de Charlotte Haze                     | V                     | V             |
| Humbert toca a campainha                                | X                     | V             |
| Empregada preta                                         | X (citada em diálogo) | V             |
| Decoração brega (arte mexicana e cópias de pintores)    | V                     | V             |
| Charlotte descendo as escadas                           | X                     | V             |
| Charlotte fumando                                       | V                     | V             |
| “Móvel moderna e funcional”                             | V                     | V             |
| Apresentação do estúdio                                 | V                     | V             |
| Visão do banheiro                                       | V                     | V             |
| Aluguel barato                                          | V                     | V             |
| Empregada despedindo-se                                 | X                     | X             |
| Meia soquete                                            | V                     | V             |
| (esse fato é narrado posteriormente)                    | Falecido Harold Haze  | X             |
| Humbert consulta horário de trem (doido para ir embora) | X                     | V             |
| Convite para ver a piazza                               | V                     | V             |
| Visão extática de Lolita                                | V                     | V             |
| Lolita                                                  | - convincente         | + convincente |
| Óculos escuros                                          | V                     | X             |
| Diálogos                                                | V (cherry pies)       | V             |

Tabela 1: Itens analisados do romance “Lolita” em relação aos filmes homônimos. O sinal “V” indica convergência do item analisado, o sinal “X” indica divergência

No processo de tradução intersemiótica e projeção dos protótipos presentes no signo linguístico para o signo visual, notamos que a descrição da casa de Charlotte Haze, presente nos dois filmes transforma-se em locação cênica, a decoração brega com artefatos de arte mexicana e cópias de pintores europeus descrita no romance é projetado sob a forma de cenários e elementos

cênicos. O filme de Kubrick elimina a personagem da empregada preta, enquanto que o filme de Lyne a mantém. Outra diferença marcante é a escolha da atriz para viver o papel de Lolita: embora no filme de Kubrick a personagem seja representada pela atriz Sue Lyon, com 14 anos à época, devido aos problemas de censura, a atriz é caracterizada como adolescente mais velha – algo que desagradou muito Nabokov; já no filme de Lyne, mesmo a atriz Dominique Swain, com 16 anos à época da filmagem e sendo mais velha que Sue Lyon, consegue convencer mais pelas atitudes, pela encenação e pela caracterização ser a menina de 12 anos do romance nabokoviano. Os diálogos presentes no romance são mantidos com leves alterações, e no filme de Kubrick, quando Lolita é mostrada, ocorre simultaneamente à pronúncia das palavras “*cherry pies*” (lit. tortas de cereja) no diálogo entre Humbert e Charlotte, sendo que o termo “*cherry pies*” é carregado de conotação sexual na cultura norte-americana. A personagem Lolita no filme de Lyne é projeção prototípica da personagem Annabel (essa sequência narrativa presente no romance é explorada no filme de Lyne, mas não no de Kubrick), além de que o filme de Lyne estabelece “diálogos intertextuais” com outras obras literárias, como “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carroll, e outros filmes: há referências no figurino de Lolita à personagem Dorothy de “*O Mágico de Oz*” (1939).

### **5.3. Análise da tradução intersemiótica do capítulo 35 da segunda parte do romance “Lolita” (1955) realizada por Kubrick (1962) e por Lyne (1997)**

Em relação à narrativa literária referente ao capítulo 35 da segunda parte do romance “Lolita” (1955), em que é narrado o encontro decisivo entre Humbert e Claire Quilty, culminando no assassinato deste último por aquele, percebemos as seguintes estratégias de tradução intersemiótica:

| Inserções de Kubrick em Nabokov (cap. 35)                                                       | Detalhes seguidos por Lyne                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Jogo de ping pong (campo e contracampo)                                                         | Humbert chega à casa de Quilty, discutem verbalmente (campo e contracampo) e brigam corporalmente |
| Referências a Spartacus                                                                         | -----                                                                                             |
| Morte atrás de um quadro (decoro de representação)                                              | Morte explícita, violenta, com muito sangue → detalhe da bolha de cuspe                           |
| Não há os “amigos de Quilty” que chegam após a morte                                            | Também retira os “amigos de Quilty” da cena                                                       |
| Deslocamento da cena para início do filme, a morte de Quilty é a intriga que conduz a narrativa | A morte de Quilty é o momento de clímax do filme, solução do enredo                               |

Tabela 2: Alguns detalhes e diferenças da transposição do capítulo 35 da segunda parte de Lolita no filme de Kubrick (1962) e no filme de Lyne (1997)

O encontro fatal entre Humbert e Claire Quilty, narrado no hipotexto, é traduzido intersemioticamente no filme de Kubrick como um jogo de *ping pong*, que sinaliza o sentido de disputa entre os dois vilões e rivais, além disso, a técnica cinematográfica de campo e contracampo (alternância de câmeras) também reforça o sentido de disputa. Já no filme de Lyne, os atores que representam Humbert e Quilty além da disputa verbal, encenam uma briga corpórea, tal qual é narrado no livro de Nabokov. Outra diferença está na cena da morte de Quilty propriamente dita: enquanto Kubrick segue as regras do “decoro de representação” (ou seja, não mostrar a morte explícita de uma personagem), fazendo com que Quilty seja alvejado por detrás de uma tela de pintura; por outro lado, Lyne mostra a morte de Quilty de forma mais explícita, violenta, com muito sangue, tentando traduzir do modo mais verossímil possível a cena que é narrada no romance, Lyne inclusive mostra a cena cômico-patética da bolha de saliva que sai da boca de Quilty em seu último suspiro (NABOKOV, 2003, p. 307). Os amigos de Quilty que chegam ao local do crime logo após o assassinato são ignorados pelos dois diretores de Cinema. Outra diferença marcante entre o filme de Kubrick e de Lyne é que o primeiro desloca a cena da morte para o início do filme, aproximando-o mais ao gênero de mistério (Por que Humbert matou Quilty?), a fim de desviar a atenção da pedofilia para o assassinato, além de incorporar a estética de filme *noir*; enquanto que Lyne segue uma sequenciação de eventos bem próxima da narrativa literária.

## Conclusão

Através da análise das três obras intituladas “Lolita”: o hipotexto prototípico do escritor russo Vladimir Nabokov (1955), o avatar hipertextual-audiovisual do cineasta norte-americano Stanley Kubrick (1962) e do avatar hipertextual-audiovisual do diretor inglês Adrian Lyne, pudemos perceber que a tradução intersemiótica do romance para as telas do Cinema é operada em vários níveis: desde a escolha de locações, cenários, figurinos, atores, atrizes, manutenção dos diálogos da narrativa literária, manutenção ou corte das sequências narrativas do hipotexto, entre outras estratégias de transposição literária para o Cinema, são devidas às especificidades da linguagem cinematográfica e do signo semiótico desse meio: a imagem, mais outras contribuições de outras mídias que foram “canibalizadas” pelo Cinema. Mesmo sendo filmes de diretores com estilos diferentes, realizados em épocas diferentes, foi possível observar que tanto Stanley Kubrick quanto Adrian Lyne projetam em seus avatares hipertextuais-audiovisuais os elementos essenciais presentes no hipotexto prototípico de Nabokov, ou seja, é possível reconhecer os signos prototípicos do romance “Lolita” na projeção de suas duas versões traduzidas intersemioticamente para o Cinema.

## Referências

- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: \_\_\_\_\_; HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 6. ed. Traduzido diretamente do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 19-52.
- BRANDÃO, C. *Processos de adaptação de obras literárias para o cinema e televisão*. Juiz de Fora, s.d. 39 p. Apostila da disciplina “Adaptações Literárias para o Cinema e Televisão” da Pós-Graduação em Especialização em Televisão, Cinema e Mídias Digitais da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Dire quasi la stessa cosa*. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1989 [1985].
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE, 2006, p. 7-48 [1985].
- GOMES, L. P. Para pensar a adaptação no Cinema: “Bonitinha, mas ordinária” de Braz Chediak. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife – PE. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011, p. 1-15.



JAKOBSON. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000, p. 113-118 [1959].

LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James B. Harris e Stanley Kubrick. Intérpretes: James Mason, Shelley Winters, Peter Sellers, Sue Lyon, Gary Cockrell, Jerry Stovin e outros. Roteiro: Vladimir Nabokov, baseado em livro homônimo de Vladimir Nabokov. Reino Unido: A.A Productions Ltd., 1962. 152 minutos, preto e branco, sonoro, audio original: inglês, legendas: português do Brasil.

\_\_\_\_\_. Direção: Adrian Lyne. Produção: Mario Kassar e Joel B. Michaels. Intérpretes: Jeremy Irons; Melanie Griffith; Frank Langella; Dominique Swain e outros. Roteiro: Stephen Schiff, baseado em livro homônimo de Vladimir Nabokov. Música: Ennio Morricone. Los Angeles/Paris: Guild/ Pathé, 1997. 138 min, cor, sonoro, áudio original: inglês, legendas: português do Brasil.

\_\_\_\_\_. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lolita&oldid=30986974>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

MOREIRA, L. C. M. M. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, S. F. V. (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 15-34.

MOUREN, Y. Le film comme hypertexte: typologie des transpositions du livre au film. *Poétique*, Paris, n. 93, p. 113-122, 1993.

NABOKOV, V. *Lolita*. London: Penguin Books, 2000 [1955].

\_\_\_\_\_. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1955].

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SAITO, F. S. *A narrativa do maravilhoso medieval e as metamorfoses em “O Feitiço de Áquila”*: uma análise dos elementos diegéticos na narrativa audiovisual ficcional. Juiz de Fora, 19 p. Trabalho não publicado.

SAITO, F. S. Relações entre o hipotexto “Lolita”, de Nabokov, e os hipertextos homônimos de Kubrick (1962) e de Lyne (1997): algumas considerações sobre a transposição do romance “Lolita” para o Cinema. In: BRANDÃO, C.; COUTINHO, I.; LEAL, P. R. F. L. (orgs.). *Televisão, Cinema e Mídias Digitais*. Florianópolis: Insular, 2012, p. 245-272.

SHORT, T. L. *Peirce’s Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press, 2007.

STAM, R. Introduction: The theory and practice of adaptation. In: \_\_\_\_\_; RAENGO, A. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p.1-52.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

VICKERS, G. *Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov’s little girl all over again*. Chicago, Illinois: Chicago Review Press, 2008.



## **Matizes da fé nos folhetos populares do nordeste**

### **Shades of faith in popular pamphlet of brazilian northeast**

Geice Peres Nunes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio debruça-se sobre os matizes de religiosidade passíveis de serem apreendidos nos discursos dos folhetos populares do Nordeste. Para tanto, empreende um estudo com base no folheto *A machina que fez o mundo rodar*, de Antonio Ferreira da Cruz, publicado em 1921. O referido folheto apresenta as aventuras de Manoel Galope, sujeito que se vale da fé como um artifício para a concretização do sonho de voar.

Palavras-chave: matiz, fé, folhetos populares.

**ABSTRACT:** This essay points out the shades of religiosity that may be inferred from the discourses of Brazilian Northeast pamphlets. On this purpose, it is made a study based on the work *A machina que fez o mundo rodar* by Antonio Ferreira da Cruz, first published on 1921. This pamphlet presents Manoel Galope's adventures, a person who avails of the faith as an artifice to the concretization of his dream of flying.

Keywords: shade, faith, Brazilian Northeast pamphlets.

Produzida em versos e vendida em forma de folhetos de papel barato, a literatura de cordel percorreu as feiras nordestinas e habitou o imaginário do povo no período áureo de sua difusão no Nordeste brasileiro, o final do século XIX e a primeira metade

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras – Estudos Literários no PPGL/Universidade Federal de Santa Maria; bolsista CAPES no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, processo nº 9152-12-1, realizado na Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

do século XX. Em tais livrinhos, o leitor e seus ouvintes<sup>2</sup> tinham contato com as vivências de uma camada rural e também com a percepção do poeta a respeito de acontecimentos locais ou distantes geograficamente.

Na qualidade de jornal do povo, os folhetos revelavam costumes e atitudes, tanto quanto expunham preferências e emitiam julgamentos, evidenciando a consciência social da camada que o produzia. É por tal razão que, no prefácio da antologia *O Cordel e os desmantelos do mundo*, Orígenes Lessa defendeu que essa modalidade poética realmente participava do mundo ao qual se dirigia. Para o estudioso, os folhetos não se constituíam apenas como versos alienados ou simples e sim como um veículo no qual a voz, a linguagem popular, manifestava-se, expressava e defendia os seus interesses, seus problemas, seus temores e seus motivos de protesto. Talvez por essa razão, justificou-se a “sua espantosa sobrevivência numa luta desigual contra poderosos e sofisticados veículos de massa que disputam seu humilde mercado” (1983, p. 1).

Na visão de Lessa (1983, p. 3), o poeta projetava-se na cantoria de forma ambígua, pois não era propriamente um “reacionário”, mas “antes de tudo um conservador”. Essa colocação nos faz refletir a respeito do conteúdo dos folhetos e, assim, inferimos que mais do que conservadoras, as ideias neles defendidas pareciam representar a submissão às práticas sociais vigentes. Na esteira desse pensamento, os folhetos davam indícios de uma religiosidade fortemente vinculada aos valores de um contexto sociocultural específico, que defendia a conduta orientada pelos valores cristãos, a necessidade de agir de acordo com a moral social para conquistar uma eternidade esboçada como o paraíso.

A fé parecia conduzir o sujeito no caminho de um servilismo passivo e voluntário diante dos valores cristãos, frequentemente expressos na literatura popular. Talvez essa percepção tenha levado Campos a afirmar que “a maior parte [dos folhetos] contém sempre uma exortação ao bem, revelando, quase sempre, temor a Deus e respeito à Igreja” (1977, p. 33). Diante dessa observação, justificava-se o traço comum de “o poeta iniciá-lo com uma louvação ou invocação a Deus, Jesus ou à Virgem Maria”

---

<sup>2</sup> Quando enfatizamos a questão do ouvinte, ressaltamos a existência de uma sociedade demasiado oral, com altos índices de analfabetismo, assim como destacou Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1985).

(1977, p.33). A invocação concretizava-se na forma de um pedido de inspiração ou como uma súplica por capacidade poética para expressar temas de importância:

O Pai dos pais, Rei dos reis  
Primeiro sem ter segundo  
Vós que tendes toda força  
Mandai-me um poder profundo  
Para versar os castigos  
Ou a corrupção<sup>3</sup> do mundo (Luiz Ventura Ferreira - *Os castigos divinais ou a corrupção do mundo*)<sup>4</sup>.

Deus me deu o dom profético  
e eu tenho o cultivado,  
no campo da poesia  
estou tão abilitado;  
que já não encontro nada  
difícil de ser rimado (Manoel Camilo dos Santos - *Um exemplo que se deu no carnaval desse ano*)<sup>5</sup>

Oh Deus Pai de todo mundo  
Mandae a luz divinal  
Do vosso Sagrado Reino  
Clareae meu ideal  
e limpae meu estro novo  
para eu versar para o povo  
A CORRUPÇÃO MUNDIAL (Francisco de Souza Campos - *A corrupção mundial*)<sup>6</sup>

Nas sextilhas aqui expostas, vislumbramos uma figura divina inspiradora. O Deus cristão ocupa o lugar outrora reservado às musas como fonte do entusiasmo criador. Porém, isso não se dá despropositadamente, visto que a sua função é contribuir na criação - ou no suposto improvisado - de versos com um tom denunciatório: acerca da “corrupção”; a respeito dos castigos que tais “corrupções” impõem, não como penas individuais, mas coletivas; e sobre a invocação ao dom concedido por Deus.

Na nossa leitura (ancorada na contemporaneidade e, portanto, alicerçada nos abundantes estudos sobre o cordel), ressaltamos que há nos folhetos produzidos entre o final do século XIX e décadas iniciais do XX, uma submissão que os aproxima da

---

<sup>3</sup> As transcrições dos folhetos mantêm a grafia original.

<sup>4</sup> In: *O cordel e os dismantelos do mundo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 107.

<sup>5</sup> In: *O cordel e os dismantelos do mundo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 149.

<sup>6</sup> In: *O cordel e os dismantelos do mundo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 189.

postura medieval e barroca de temor a um Deus punidor e tirano, que se reforça na constante exortação à prática do bem. Esse sentimento é traduzido na permanência do tema da “luta do bem e do mal”. Consciente dessa postura, Campos (1977, p. 33) detecta o mal no cordel personificado na figura do demônio ou alegorizado em forma “de desonestidade, de avareza, de luxúria, de perversidade”. O estudioso ressalta que esse mal “é sempre derrotado, fazendo exceção alguns folhetos que retratam heróis ladinos totalmente amorais” (1977, p. 33).

O pesquisador Mark Curran delinea o caráter religioso do poeta popular e destaca um aspecto passível de ser encontrado nos versos da literatura dos folhetos: o pensamento orientado pela dicotomia bem *versus* mal. Esse par antagônico passa a funcionar como um divisor daquilo que há de positivo do seu oposto, sendo estendido para outras instâncias que movem a engrenagem social, ou seja, a conduta moral, a economia, bem como a questão de classe:

De raíces rurales nordestales (una de las características del cordel tradicional es el sabor de la tierra con las costumbres de la misma visto en los asuntos, temas y aún el léxico que utilizaba el poeta), católicas y conservadoras, el poeta probablemente, veía el mundo desde un punto de vista “folclórico”, lo que quiere decir, desde la cosmovisión del Bien y del Mal [...]. No estaba, todavía, “concienciado” o “politizado” en el sentido actual de la palabra. De clase humilde, rural, de escasos recursos monetarios y pocas posibilidades, era en la terminología actual, de la clase dominada, pero veía el mundo desde una perspectiva concienciada. Sufrimiento, sí, pobreza y tal vez miseria, sí, los conocía. Podía culpar a los ricos (lo que los poetas folclóricos siempre han hecho en el folklore mundial), pero todavía no se expresaba en términos de una lucha concreta de clase (CURRAN, 1991, p. 20).

Afastando-nos da poesia popular, podemos encontrar em obras da literatura brasileira, sobretudo do Romance de 30 ou Regionalismo, o retrato da sociedade na qual o cordel ganhou concretude. José Lins do Rego configura-se como um autor que reconstruiu exemplarmente o aspecto social que aqui salientamos, pois representou ficcionalmente o homem e o espaço nordestino. Em *Pedra Bonita* (1938) e em *Cangaceiros* (1953), o autor mostra duas facetas do estereótipo de homem nordestino do final do século XIX e início do século XX: o caráter ambíguo, concomitantemente violento e justiceiro, expresso pela figura do cangaceiro e de seu bando; e o homem voltado para a religião e o misticismo, figurado nos líderes messiânicos e seus

seguidores. Nos romances, o narrador defende a tese de que a exploração, a espoliação e o escasso desenvolvimento intelectual do homem sertanejo são os fatores que petrificam o atraso nordestino - mantendo viva a credence do povo, a crença em utopias, assim como a instintividade do caráter - em relação às sociedades “modernas” que se erguem no Brasil.

Há nos folhetos um traço facilmente detectado: o sincretismo, uma religiosidade mesclada a credices e a superstições. Assim, embora a religião cristã seja dominante, como atesta Tavares Júnior apud Souza (1984, p. 12), “o catolicismo não é vivido em sua pureza ortodoxa”, pois se deixa invadir por tais credices, ao mesmo tempo em que prega a doutrina e a moral católicas.

Quando atentamos para o aspecto do catolicismo, ainda que matizado pelas crenças de cunho supersticioso, e buscamos uma explicação para esse fenômeno, vemos que não se trata de um fato novo. Desde a Idade Média, o imbricamento de um ideal religioso com um misticismo alheio à ortodoxia cristã é praticado. Esse comportamento foi pesquisado e esmiuçado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes* (2006) e em *Andarilhos do Bem* (2010), contextualizados entre os séculos XVI e XVII, observando, sobretudo, as investigações empreendidas pelo Santo Ofício. Em *Andarilhos*, Ginzburg descreve a atividade dos *benandanti*<sup>7</sup> e ilustra como os inquisidores viam as crenças e cultos populares como indícios de pecados que exigiam punição:

o contraste entre combater "por amor das colheitas" e combater "pela fé cristã" é gritante. Nessa religiosidade popular tão compósita, formada por contribuições variadíssimas, tal sincretismo certamente não chega a provocar espanto. Mas somos levados a indagar o porquê dessa cristianização dos ritos agrários praticados pelos *benandanti* - sem dúvida "espontânea" nesse período. [...] Talvez, num tempo remoto, essa cristianização tenha sido assumida como uma máscara, para ocultar da Igreja um rito pouco ortodoxo [...]; ou então um antigo rito agrário foi pouco a pouco revestido de uma motivação cristã pelos que ingenuamente uniam a boa causa da fertilidade dos campos com a santa causa da fé em Cristo (GINZBURG, 2010, p. 48-49).

---

<sup>7</sup> Os *benandanti* ou andarilhos do bem afirmam opor-se a bruxas e feiticeiros, criar obstáculos aos seus desígnios maléficis e curar as vítimas de seus encantamentos; por outro, não diversamente dos seus supostos adversários, afirmam participar de misteriosos encontros noturnos (dos quais não podem falar sob pena de sofrerem bordoadas), cavalgando lebres, gatos, e outros animais (GINZBURG, 2010, p. 22).

É evidente que não atribuímos essa realidade ao contexto nordestino, porém nos valemos dela como uma ilustração do modo como as camadas populares se valem de crenças heterogêneas em busca de soluções de problemas por meio da fé, associando a fé católica a elementos triviais, a fim de obter a fertilidade dos campos, a cura de uma doença, a vinda de uma chuva escassa, dentre tantos outros desejos. Assim, a postura dos *benandanti* aproxima-se dos recursos do homem “moderno” inserido no espaço “arcaico”.

No homem do povo e no cantador ou compositor de folhetos encontra-se alicerçada outra face da fé: o temor ao castigo divino, cuja tônica é o medo presentificado nos versos. Por temer a fome, a doença, a seca, a corrupção e a miséria, interpretadas como punições aos pecados dos homens<sup>8</sup>, o poeta popular louva a prudência e a bondade como estratégias para obter a glória. Estratégias ambíguas, que, ademais da suposta crença, por vezes, podem ocultar um artifício para ganhar o público e vender os folhetos ao povo que compartilha tais crenças, questão que aqui ressaltamos, mas não discutimos com profundidade.

A narrativa poética em análise, *A História da machina que fez o mundo rodar*<sup>9</sup>, de Antonio Ferreira da Cruz, é um folheto datado de 1921, que parece ter caído no esquecimento, visto que seu estudo é praticamente inexistente. Ela apresenta como assunto a sátira e o humorismo, conforme a classificação realizada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, porém expõe uma visão de mundo tipicamente cristã. Refletindo acerca disso, notamos que embora a religiosidade seja classificada com um ciclo autônomo, no qual a vida de Jesus, de Nossa Senhora e dos santos; as romarias; bem como a narração de fragmentos bíblicos são versejados (DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p. 61), a inserção desse folheto em um ciclo específico mostra quão problemática e redutoras as categorizações podem ser.

---

<sup>8</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Memória das Vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

<sup>9</sup> In: *Fundação Casa de Rui Barbosa*. Acessado em: jan 2011. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Ant%F4nio%20Ferreira%20da%20Cruz&pesq=>.



A inter-relação de temas nos folhetos populares é tratada por Mark Curran que, acerca do ciclo religioso, afirma que ele concentra alguns dos melhores folhetos satíricos (1973, p. 301). Quando estendemos essa colocação para a obra em estudo, inferimos que nela se dá uma classificação inversa, pois apesar de ser classificada como satírica, tem como pano de fundo uma visão cristã. Assim, a figura de Manoel Galope, personagem que se aproxima dos pícaros no que se refere à procedência humilde, à astúcia e à capacidade de superar situações adversas com facilidade, ao concentrar tais predicados, parece gozar da simpatia divina, visto que, mesmo empreendendo algumas trapanças, consegue atingir o seu objetivo, ainda que esse desfecho carregue certo mistério.

Na sextilha introdutória, o leitor encontra informações relacionadas ao espaço e à personagem do folheto: “Morava na Parahyba/ Lá nos confins do agreste/ Um homem de pouca idade/ Que tinha saber por peste/ A ponto de lá querer/ Vencer o plano celeste” (CRUZ, 1921, p. 1). As estrofes iniciais, ou versos de acordo com a terminologia do cordel, apresenta uma síntese do que será narrado: “Descrevo d’elle um tratado/ De um mysterio profundo/ Que se for apparecido/ Tem de ficar sem segundo/ E’ a tal machina inventada/ P’ra fazer rodar o mundo.” (CRUZ, 1921, p. 1).

A voz poética apresenta como protagonista um indivíduo artiloso, que faz recordar João Grilo e Pedro Malasarte. O nome da personagem sugere a agilidade, que se concretiza na forma de inteligência, de um pensamento rápido, mas também na forma de uma ligeireza física: “Chamava-se Manoel Galope/ nome que adquierio/ devido uma vantagem/ que o povo lhe atribuiu/ e por ser muito andador,/ - pois ao vento competio” (CRUZ, 1921, p. 2). Galope, como a personagem que dá concretude à ação, traz à tona uma espécie de “desmedida” à moda picaresca e, devido a sua esperteza ímpar, destaca-se pela capacidade criativa: “Este homem inventou/ certa machina preparar/ por meio de electricidade/ fazer o mundo rodar” (CRUZ, 1921, p. 1).

O delineamento da máquina idealizada por Manoel Galope não recebe contornos muito precisos, assim, funda-se uma ambiguidade, já que pode se tratar de uma aeronave ou mesmo de um mecanismo movido a eletricidade, energia frequentemente citada nos versos. No folheto, ambas ideias são apresentadas, porém é preciso

considerar que a eletricidade e seus “poderes”, podem figurar apenas no imaginário popular, pois, no contexto de produção de tais versos, a energia ainda não havia chegado ao sertão. De tal maneira, ela adquire uma aura misteriosa e prodigiosa.

Nosso foco se direciona na referência ao sagrado. A utilização de temas ou de personagens bíblicas estabelece-se em dois planos: como tema da narrativa, ela fornece exemplos que se firmam como argumentos de autoridade, em que a Bíblia constitui a fonte da sabedoria daquilo que é “verdadeiro”; no plano externo, relacionado ao produtor de tais versos, esse conhecimento é utilizado com o fim de demonstrar a sua erudição. Assim, esses elementos são entretecidos aos versos a fim de construir uma argumentação “incontestável” acerca do narrado:

Diz um, assim como o rei  
Salomão pensou nascer  
outra vez quando era vivo  
elle a machina há de fazer,  
só se saberá no fim,  
o que for vivo hade ver...” (1983, p.5).

Outro diz: eu tenho fé  
de ver a machina rodar  
como Enock e a Elias  
Nós esperamos voltar,  
assim também nós veremos  
ela no espaço dançar (1983, p. 5).

Vale ressaltar, no tocante às figuras bíblicas de rei Salomão, de Enock e de Elias, que elas operam como elementos comparativos, contribuindo no estabelecimento da certeza de que o intento de Manoel Galope é passível de se concretizar. A referência a tais figuras atesta a “erudição” do poeta acerca da matéria religiosa, sobretudo no que se refere a Elias e Enock (personagem dos evangelhos apócrifos), cujas trajetórias narradas no Antigo Testamento os divulgam como homens que foram ao céu. O historiador Jean Delumeau assinala que a imagem mística da ascensão exerceu grande influência no pensamento cristão, postura que ficou registrada no *Primeiro Livro de Enoque*, onde o profeta enuncia: “Naquele tempo, um turbilhão arrebatou-me da face da terra e me depositou na franja dos céus” (2003, p. 64). Essa representação do movimento de subida

ao céu, para o homem assentado na superfície terrestre, representa um vôo, semelhante àquele que a “machina” projetada por Galope pretende alçar.

O veículo utilizado na concretização desse ideal é o sonho. Nesse sentido, é interessante observar a sua importância tanto na forma de quimera ou utopia, quanto na forma de imagens que se apresentam ao espírito durante o sono. Em Manoel Galope, desde a infância, é patente a vontade voar, mas tal vontade só é concretizada no sonho ou por intermédio dele: “Dizem que ainda menino,/ Por duas vezes tentou/ Pelo espaço sair voando/ Ainda experimentou,/ Por meio de asas supostas;/ Porém não continuou...” (1921, p. 2).

O sonho de Galope parece agregar esferas antagônicas como a ciência e a religião, representadas pela ideia de construção da máquina e, ao mesmo tempo, pelo desejo de subir ao céu, capacidade concedida aos seres elevados como Deus, Jesus Cristo ou os anjos. Na forma de sonho, boas novas são dadas, o homem se liberta da “prisão corporal” e entra em contato com aquilo que é divino. Galope concretiza parte de seu desejo tendo esse estado como meio: “Aos 20 anos de idade/ Teve um sonho demaziado,/ Para perseguir ladrões,/ Por um caminho desusado,/ Conseguiu a tal viagem/ E nisto ficou firmado. (1921, p. 2).

A maneira como o sonho é narrado faz lembrar as colocações de Jean Delumeau, quando este reproduz um relato do sonho de Ciprião, passagem que vai ao encontro do desenrolar dos versos do folheto que analisamos:

O sonho parecia-lhe uma combinação de sono e vigília, a faculdade de sonhar, uma espécie de dom de profecia, e o sonho inspirado, uma espécie de conhecimento. Quando a alma é libertada do corpo pelo sono, ela se subtrai ao tempo, viaja sem esforço do passado para o futuro e entra, provisoriamente na eternidade (DELUMEAU, 2003, p. 69).

Tal qual Ciprião, na viagem onírica que empreende, Galope tem uma espécie de “visão” que o inspira na tentativa de realização do seu desejo no mundo terreno. Há uma oscilação entre sonho e vigília: “No sonho entrou pelo mato/ e uma serra encontrou/ Ali vio a grande furna/ por onde o ladrão entrou/ seguiu pelo rastro d’elle/ 25 anos andou”(1921, p. 3). Assim, quando visualiza a engrenagem que faz o mundo rodar, a

consciência ativa-se na observação de seus detalhes, que, após acordado, ele colocará em prática na construção de tal mecanismo: “Aí, desperto do sonho/ Começou a vacillar,/ Sobre as idéas da machina/ Como devia formar,/ Diregiu-se à população/ Foi o dinheiro arranjar” (1921, p. 4).

Na empreitada para construir “a máquina que fará o mundo rodar”, a voz poética parece unir duas instâncias antagônicas: a ciência e a religião. Nos argumentos favoráveis ou contrários à tarefa de Galope, aparecem justificativas ligadas aos argumentos de fé. Há uma sequência de versos em que um paralelismo sincrético iguala entidades religiosas de origem cristã e muçulmana e reúne a elas a figura emblemática de D. Sebastião, além do líder messiânico Antonio Conselheiro. Tais seres são colocados no mesmo patamar do inventor Augusto Severo, conhecido pelos projetos aeronáuticos que idealizou, ainda que este não se constitua em um exemplo ditoso:

Como Mahomé dos turcos  
E El-Rei D. Sebastião  
Que encantados no espaço  
Subiram para a amplidão  
também se verá a machina  
mover toda rotação (1921, p. 6).

[...]

Diz outro: Augusto Severo  
também pensou em subir  
num balão até o céu  
Para com Deus competir  
Antes de chegar nas nuvens  
viu-se ele foi cair. (1921, p. 7).

[...]

Diz outro, Antonio Conselheiro  
determinou-se a brigar  
promettendo ao seu povo  
que havia de ressussitar;  
assim como elle fez isto  
a machina tem de rodar (1921, p. 8).

A crença na construção da máquina transforma-se numa utopia que se movimenta no mesmo sentido dos vaticínios de Conselheiro e de D. Sebastião. Ela orienta posturas inspiradas no mito da Cocanha, tema que, décadas depois, viria a ser desenvolvido no folheto *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. Na ótica de Antonio Ferreira da Cruz, a esperança daqueles que acreditam na construção da máquina assenta-se na mesma fé de que: “Afimil no velho mundo/ breve há de aparecer/ velho virando menino,/ Morto tornando a viver,/ a terra criar lavoura/ sem ser preciso chover!...” (1921, p. 8).

Os argumentos lançados pela voz poética dão ênfase à ideia de que dotar um ser com a capacidade de voar cabe a Deus, o “autor da natureza”:

Desta machina aparecer  
não há quem tenha certeza,  
não só devido o preparo,  
como devido é grandeza,  
salvo se for um prodígio  
do autor da natureza. (1921, p. 8).

[...]

Mas, é Deus que não consente  
a um mancebo vagabundo  
conhecer o eixo da terra  
que faz rodar todo mundo,  
ainda sendo um seu servo  
não tem o saber profundo. (1921, p. 9).

À medida que a narrativa se aproxima do desfecho, a voz poética carrega no tom moralizante e condena a “desmedida” de Galope. O ato de transgredir a natureza e construir a máquina, marca a confiança excessiva do protagonista e firma-se como uma postura a ser combatida. Na tentativa de inibir caráteres com tal inclinação, a voz poética critica as atitudes de Galope e aproxima a sua argúcia, anteriormente vista com simpatia, a uma tendência diabólica: “No fim do mundo há de vir/ o capa-verde pregando” (1921, p. 8). Talvez por isso, apesar do carisma de Manoel Galope, o poeta lhe reserve um desfecho obscuro: “Quando ele findou a machina/ achou o trabalho bonito;/ Disse: enrico desta vez/ No logar em que habito.../ Na primeira esperiência/ Subiu para o infinito...” (1921, p. 10).

Diante da circunstância apresentada, o poeta parece cultivar (se não realística, ao menos ficcionalmente) uma posição conservadora e marcadamente cristã: “Isto são segredos úteis/ que se vêm na escriptura/ e muitos não acreditam/ porque têm a vista escura,/ quanto mais nessa tal machina/ que não dá certesa segura” (1921, p. 9). Nesse sentido, prega a virtude da caridade: “Quem tiver o seu dinheiro/ vendo que já lhe fez mal,/ dê esmola aos penitentes/ da feira e do hospital/ que lhe servirá de glória/ na vida espiritual” (1921, p. 11).

A partir das ideias desenvolvidas na obra, e aqui destacadas, percebemos que a constatação de Peter Burke acerca das canções e narrativas impressas em forma de folhetos na Idade Moderna, podem, por analogia, ser transpostas para o cenário nordestino, sobretudo pelo fato de terem expressado os “valores de artesãos e camponeses” (2010, p. 108). Da mesma forma, o folheto também parece preservar os valores de uma sociedade à margem. No contato com essa poética, o público compreende e ri de seu medo, vivencia a “transfiguração do real dramático em uma realidade explicativa, justificativa, que não tenta apagar o real, mas incluí-lo em outra representação da realidade” (SANTOS, 2006, p. 75).

Na leitura do folheto de Antonio Ferreira da Cruz, ainda que não haja um delineamento claro do desfecho de Manoel Galope, inferimos que a almejada máquina, mais do que um objeto concreto que proporcione o sonhado voo, pode representar uma alegoria das engrenagens que movem o mundo: o dinheiro e o desejo de obtê-lo. A preocupação da voz poética, ao final do seu narrar, sugere a demarcação de sua posição: o repúdio ao sujeito que engana o seu semelhante e tira vantagem dessa relação. De acordo com a lógica do folheto, obtém a glória aquele que vive com o necessário, o que se concretiza como um matiz da religiosidade que vigora (ainda hoje) no sertão.

## **Referências**

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares*. Recife: MEC/ Instituto Joaquim Nabuco e Pesquisas Sociais/ Campanha de defesa do folclore brasileiro/ Funarte, 1977.

CAMPOS, Francisco de Souza. A corrupção mundial. In: *O cordel e os desmantelos do mundo*. Antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p.187-196.

CRUZ, Antonio Ferreira. *A machina que faz o mundo rodar*. In: In: Fundação Casa de Rui Barbosa. Acessado em: jan 2011. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Ant%F4nio%20Ferreira%20da%20Cruz&pesq=>.

CURRAN, Mark. A sátira e a crítica social na literatura de cordel. In: *Literatura Popular em Verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 271-310.

\_\_\_\_\_. *Literatura de cordel brasileira: antología bilingüe*. Madrid: La Lira de Licáριο, 1991.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: *Literatura Popular em Verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

FERREIRA, Luis Ventura. Os castigos divinais ou a corrupção do mundo. In: *O cordel e os desmantelos do mundo*. Antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 105-114.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LESSA, Orígenes. Nota introdutória. In: *O cordel e os desmantelos do mundo*. Antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 1-14.

SANTOS, Manoel Camilo dos. Um exemplo que se deu no carnaval desse ano. In: *O cordel e os desmantelos do mundo*. Antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 147-156.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Memória das Vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SOUZA, Manoel Matusalém de. *A igreja e o povo na literatura de cordel*. São Paulo: Paulinas, 1984.

## A “Megera” de Shakespeare na telenovela brasileira “O Cravo e a Rosa”: literatura canônica e indústria de massa

Lilium Cristina Marins Prieto<sup>1</sup>

RESUMO: Este estudo tem como objetivo principal analisar a interface literatura/telenovela na peça *The Taming of the Shrew* (aproximadamente 1593), de William Shakespeare, e sua versão para a telenovela *O Cravo e a Rosa* (2000), de Walcyrr Carrasco e Mário Teixeira, a fim de verificar relações existentes entre literatura e multimodalidades. Nessa perspectiva, este estudo abordará considerações teóricas de Iedema (2003) e Cope; Kalantizis (2006).

Palavras-chave: Literatura; Telenovela; Multimodalidades.

ABSTRACT: This study aims at analyzing the relation literature/soap opera in the play *The Taming of the Shrew* (1593), by William Shakespeare, and its version to the Brazilian soap opera *O Cravo e a Rosa* (2000), by Walcyrr Carrasco and Mário Teixeira. Considering this, connections between literature and multimodalities will be focused based primarily on Iedema's (2003) and Cope; Kalantizis' (2006) theories.

Key-words: Literature; Soap opera; Multimodalities.

### Introdução

Os estudos sobre *multimodalidades* surgiram no final do século XX e estão relacionados, basicamente, aos vários modos semioticamente possíveis para produções textuais que ultrapassam os limites do verbal para atingirem outros meios semióticos. Segundo Iedema (2003), o termo multimodalidade surgiu para salientar a necessidade de se considerarem os diferentes modos de representação que não se limitam apenas ao verbal, principalmente em um contexto sociocultural no qual a palavra escrita não é mais considerada como a única forma de comunicação. Nos estudos literários, as multimodalidades estão relacionadas à circulação de textos literários em meios diferentes do impresso, como o cinematográfico, o musical, o televisivo, entre outros. No entanto, devido a uma visão mais

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá sob orientação da professora Vera Helena Gomes Wielewicki.

tradicional do conceito de literatura, a circulação multimodal de textos literários (em especial, dos canônicos) é, muitas vezes, alvo de críticas principalmente por leitores-fãs e pela academia em função da crítica de fidelidade à palavra escrita e ao original.

Segundo Kermode (2000), os textos canônicos conseguem atingir um *status* contínuo de atenção e interpretação, além de serem determinados por pressupostos como universalidade, hierarquia e durabilidade, conceitos que podem interferir na recepção da circulação desses textos em outros meios. Quando se trata de Shakespeare, esses conceitos são ainda mais evidentes e sua sacralização é reiterada pelo crítico literário estadunidense Harold Bloom (1995), que sustenta uma postura significativamente apocalíptica ao declarar que o cânone ocidental pode se resumir na Bíblia e em Shakespeare. Shakespeare é, nesse sentido, legitimamente canônico na sociedade ocidental, o que colabora para a visão de sua obra como intangível, especialmente quando se trata de sua tradução e adaptação. Quando um texto literário shakespeariano é traduzido, mesmo que para um mesmo meio semiótico, a recepção deste trabalho é, em muitos momentos, desvalorizada. Essas críticas são mais latentes quando se trata da adaptação de Shakespeare para outros meios semióticos, como o cinema hollywoodiano e a televisão, considerados artes de menor valor cultural e vinculados à indústria de massa.

No século XIX, a chamada “cultura de mercado” havia encontrado ambiente propício para se fortalecer, já que a oposição binária “cultura de elite” *versus* “cultura popular” perdia forças e um novo conceito de produção de consumo era instituído: a “cultura popular de massa”. Conforme Ortiz et al. (1991), com o advento da Revolução Industrial, inovações tecnológicas se tornaram significativas na produção cultural e, conseqüentemente, na área de impressão, e isso colaborou para a imagem popular e de fácil acesso que a televisão passou a sustentar. A circulação de textos literários na televisão, desde seu surgimento, é expressiva em número de produções e em popularidade, assim, ao tratar de circulação de literatura canônica em um meio significativamente popular como é a televisão, é possível verificar como um produto cultural valorizado dialoga e converge com a indústria de massa. Quando se analisa essa convergência e diálogo entre meios, não é o consumo que é almejado, mas, sim, como isso pode colaborar para a formação do leitor com letramentos diferentes.

Por esse viés crítico, pretende-se analisar como *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare, circula na telenovela “O Cravo e a Rosa”, de Walcyr Carrasco e Mário Teixeira, levando em consideração a construção de personagem e a (re)caracterização da história em meios distintos. O lugar da comunicação visual em uma determinada sociedade é, consoante Kress e Leeuwen (2006), somente compreendido no contexto da disponibilidade de formas e modos de comunicação pública naquela sociedade. Em meio à sociedade globalizada atual e à grande gama de meios que se utilizam da imagem, a comunicação visual tem um lugar inquestionavelmente privilegiado.

### **1. Literatura, televisão e teledramaturgia**

A relação entre texto literário e televisão no Brasil existe desde seu surgimento na década de 1950 (cinco anos depois de sua inauguração mundial) e abrange produções diversificadas, como séries completas, minisséries, telenovelas e desenhos animados baseados em textos literários de autores nacionais e estrangeiros. A televisão se tornou um veículo popular de circulação da literatura, acessibilizando o contato com textos literários considerados “canônicos” e com publicações mais recentes.

Muitos teóricos da comunicação se referem à televisão como uma espécie de “liquidificador cultural”, já que mescla e dilui várias artes como cinema, teatro, música e literatura, o que, segundo Campedelli (1985, p. 5), proporciona ao público uma “reforçada vitamina eletrônica”. Sua implantação no Brasil aconteceu na década de 1950, com a TV-Tupi, e ultrapassou a radiodifusão. Já na década de 1950 (1953-1959), a maioria das histórias eram adaptações de romances ou filmes de autores estrangeiros. Somente em 1964 é que a TV Globo foi inaugurada, transformando a configuração do sistema brasileiro de televisão ao produzir praticamente 60% de sua programação.

A telenovela teve como antecessora a radionovela, que chegou ao Brasil em 1941, cuja temática era típica de folhetim (melodramática) e o público-alvo era principalmente composto de donas de casa. Como salienta Campedelli (1985), a era da telenovela se consolida na década de 1960, com *O Direito de Nascer*, uma novela de rádio adaptada para a televisão, pois, até a década de 1950, a televisão ainda era incipiente. Entretanto, a década de 60 também revela um número muito significativo de produção de novelas, fato

que prova seu fortalecimento, mas que também se caracteriza em uma fase de experimentação com o gênero. Em depoimento pessoal, o diretor Marcos Rey fala sobre a origem do termo “novela” a Campedelli e esclarece que o vocábulo foi equivocadamente emprestado do espanhol pelas novelas de rádio e, posteriormente, pela televisão, pois o termo significa “romance”, na língua espanhola, e não se refere, portanto, a um gênero, como foi aplicado. A telenovela é, na verdade, um folhetim eletrônico, expressão que já causou muitas polêmicas pelo fato de a telenovela ser considerada por alguns críticos literários como um subproduto da literatura. Entretanto não se pode negar a relação entre o romance-folhetim e a telenovela, relação que foi reconhecida por vários estudos e que retrata a persistência de uma estrutura literária do século XIX.

Os produtores da teledramaturgia, por estarem envolvidos pela ideia do entretenimento, têm como objetivo principal de seu trabalho a atração de amplas faixas de consumidores, como os folhetins no século XIX. As telenovelas são apontadas como o produto mais lucrativo da história da televisão no mundo (o investimento na produção da telenovela é sempre muito alto, cerca de 2 milhões de dólares, assim como seu faturamento com o *merchandising*). A padronização cultural (representada pela telenovela), segue lado a lado com a padronização das consciências humanas, o que é confirmado também pelos frankfurtianos, os quais acreditam que a indústria cultural arrisca pouco e tende a repetir fórmulas de sucesso. Entretanto, para Fernandes (1987, p. 21),

Isso não leva a definir o gênero como subarte [...] Telenovela é capaz de, num curto espaço de tempo, arrebatar toda uma população que, na sua grande maioria, a mantém distante da ribalta artística. E é dessa distância que surge a telenovela brasileira com sua pujança, preenchendo um vácuo, repondo ficção, descontraindo com humor e exibindo a emoção através da imagem televisiva, a muito atual arte cênica.

Em 1970, a Rede Globo define, de maneira fixa, os horários de exibição de suas novelas, padronizando sua duração e seus capítulos. Consoante Alencar (2002), a novela passou a ser tratada de acordo com seu público-alvo, determinado por faixa etária, horários e temas abordados. Com relação ao horário das 18 horas, por exemplo, passaram-se a exibir adaptações de obras literárias desde 1975, o que se tornaria, alguns anos depois, um tipo de



produção muito prestigiada para a televisão brasileira. As temáticas das telenovelas são, até hoje, influenciadas pelo público feminino, informação corroborada por uma pesquisa realizada por Mary Cassata nos Estados Unidos durante 1932-1939, a qual revelou que os títulos das telenovelas americanas apresentavam alguma relação com temas femininos (o que, no Brasil, ainda é bastante comum). Ivani Ribeiro (diretor consagrado da teledramaturgia) justifica a importância da temática das telenovelas com o argumento de que o importante é que haja uma correspondência entre a vida real e a trama, pois o telespectador busca uma identificação com os personagens. Esse depoimento foi dado em 1979, fato que pode ser relacionado à mudança de perspectiva com relação ao texto literário, que passou a considerar o leitor como agente do processo de leitura.

As primeiras adaptações de obras literárias foram *Helena*, *Senhora*, *A moreninha*, *Escrava Isaura*, *Olhai os Lírios do Campo* e *Ciranda de Pedra*, novelas que garantiram grande audiência para o horário e colaboraram para a transmissão de um *status* intelectual superior ao gênero. Como a televisão brasileira foi basicamente produzida por profissionais do rádio, diferentemente das televisões americana e francesa, que eram dirigidas pelos profissionais do teatro, havia certo preconceito com relação à sua qualidade e as adaptações televisivas da literatura imprimiam à televisão um valor mais intelectual.

Cabral (2008), ao analisar a novela das 18 horas, também afirma que seu sucesso se deve à “aura cultural” que foi atribuída a essas produções, resultando na venda de milhares de exemplares dos livros aos quais as telenovelas se referiam. Nessa perspectiva, a Globo estava contribuindo, segundo o teórico, com a orientação do Ministério da Educação, que teria apoiado a ideia de a emissora produzir novelas que popularizassem textos literários canônicos antes restritos aos meios acadêmicos. A ideia de telenovela como um produto cultural é defendida, igualmente, por Vink (1988), para o qual “a telenovela é produzida por uma indústria que opera dentro do campo da produção, distribuição e consumo de bens culturais”<sup>2</sup> [tradução da pesquisadora].

A popularidade da teledramaturgia foi fortalecida pela sua impressão de realidade, pois as pessoas se deleitavam com sua capacidade de reproduzir uma imagem parecida com a percepção natural do olho, e pelo estabelecimento de uma relação com a vida real.

---

<sup>2</sup> The telenovela is also a cultural good, produced by an industry operating inside the field of the production, distribution and consumption of cultural goods (VINK, 1988, p. 43).

Principalmente durante o século XX (e mesmo no século XXI), diante das dificuldades características da vida moderna, enfrentadas em vários setores da vida, inclusive nas relações sentimentais, as pessoas ainda buscavam (e buscam) na arte e, em particular, na mídia, experiências agradáveis que confirmem uma visão positiva da realidade. O modelo de “histórias de amor com final feliz”, característico das telenovelas, tem o propósito de amenizar a vida complexa dos indivíduos e proporcionar-lhes um momento de prazer, transmitindo uma sensação de otimismo perante a vida.

## **2. Circulação multimodal da literatura**

As novas tecnologias virtuais permitem, como proposto por Lévy (1999), maneiras diferentes de acessar informações, bem como novas formas de raciocinar e conhecer. A *World Wide Web* se propagou e se transformou em um dos mais significativos índices do crescimento da cibercultura na pós-modernidade. Sua característica principal é a dinamicidade, pois se transforma continuamente e dissemina uma grande quantidade de informações todos os dias, como um dilúvio. Suas páginas enunciam ideias, desejos, conhecimentos e uma vasta lista de outros aspectos, o que tornou o saber mais próximo e visível a todos (empiricamente falando) e menos abstrato e “trancafiado” nas bibliotecas. O teórico faz uma retrospectiva da sociedade com relação aos meios de circulação do conhecimento e aos detentores do saber, iniciando pelas comunidades anteriores à escrita, cujo conhecimento pertencia à comunidade, aos anciões, e era transmitido oralmente. Posteriormente ao surgimento da escrita, o guardião do conhecimento passou a ser o sábio e, o meio de circulação, o livro e a biblioteca. Com as tecnologias de informação, a biblioteca perdeu parte de seu status para o ciberespaço, o mundo virtual, que se tornou um dos maiores responsáveis pela disseminação do conhecimento.

Nesse meio, a leitura linear e da esquerda para a direita (algo que pode ser determinado culturalmente) cedeu lugar a uma leitura mais dinâmica e imagética. Consoante Canclini (2008), as telas deste século são compostas igualmente por textos, ou seja, falar em uma leitura imagética não significa que as imagens estão hegemonicamente sobrepostas à palavra, à leitura tradicional, mas que a maneira de ler mudou. Essa mudança na forma de ler

é corroborada por Chartier (1999), que exemplifica como as práticas de leitura são múltiplas através da interatividade proporcionada pelas novas formas de leitura: com o livro impresso, era possível anotar nas margens, um ato que influenciava o texto escrito, mas que não o anulava; com o texto eletrônico também é possível existir uma relação de colaboração. No campo literário, por exemplo, o internauta pode se tornar um dos autores de um texto do qual é fã em um processo de escrita coletivo.

Gumbrecht (1998) aborda o conceito de literatura enquanto mídia e problematiza a questão de a literatura ser estritamente ligada ao meio impresso com base no argumento de que nem todos os textos que são chamados de literatura foram originalmente disponibilizados em forma de um livro impresso e de que nem todos os livros impressos são denominados de literatura. Juntamente com essa questão, o teórico também discute os conceitos de literatura na pós-modernidade, conceitos que, segundo ele, são vagos e abstratos (assim como a classificação do que pode ser considerado literário ou não), além de estarem relacionados, tradicionalmente, ao meio impresso e, mais especificamente, ao livro. Essa relação de dependência da literatura ao meio impresso e ao suporte livro limita a acessibilidade ao texto literário e caminha no sentido oposto à atual cultura da convergência e às novas práticas de leitura proporcionadas pelo contato com outros meios e suportes nos quais a literatura circula.

Apesar de o termo ser relativamente novo, há muito tempo existe um discurso preocupado com a interface entre os diversos meios. Cope e Kalantzis (2006) justificam a necessidade do surgimento dessa nova perspectiva à revolução que se estabeleceu na área da comunicação, uma revolução que levou a uma reflexão sobre o panorama das sociedades consideradas desenvolvidas. Essa revolução resultou no deslocamento da fixação na palavra escrita, principalmente, devido ao crescimento da utilização da imagem e, de um modo geral, da exploração do visual. Nessa perspectiva, esses novos “modos” semioticamente possíveis para a materialização do ato da comunicação se transformaram em meios de expressão e não apenas formas de comunicação. Além disso, esta nova configuração comunicativa tende a se intensificar com o desenvolvimento das tecnologias de informação e com as mudanças econômicas, mudanças que influenciam, em primeira instância, a língua.

Como se vive, atualmente, em uma era de revolução da informação, ou, conforme Negroponte (1995), da pós-informação, as novas tecnologias se renderam ao processo,

chamado por Cope e Kalantzis (2006), de “visualização”, no qual as informações são traduzidas da forma escrita para a forma visual. Dessa maneira, a circulação da literatura em meios visuais, como na televisão, no cinema e no ciberespaço, colabora para sua divulgação em diferentes segmentos sociais por exigirem um letramento diferente daquele exigido pelo meio impresso. Essa circulação é de extrema importância para a sobrevivência da literatura, como já mencionou Derrida com relação às traduções, pois os textos só continuam “vivos” se são lidos (entende-se, aqui, que a atividade de leitura se estende à imagem e a outros meios semióticos, além do escrito). Kress (2003) enfatiza que os novos meios de disseminação de informações e de comunicação apresentam facilidades que são diferentes daquelas apresentadas pelo livro e pela página e essas facilidades tecnológicas ocorrem concomitantemente aos novos parâmetros econômicos, culturais e sociais, os quais também exercem influência sobre tais mudanças.

O teórico propõe, portanto, que se repense a língua enquanto um fenômeno multimodal, mesmo que esse pensamento possa parecer desmedido, já que tradicionalmente a língua é ensinada como um sistema homogêneo de representação, assim como a linguagem escrita. O significado de multimodal não se forma apenas pela junção de modos linguísticos, visuais ou gestuais, mas envolve também integração e mudança de foco. Quanto ao texto literário, vale ressaltar que não há, neste estudo, nenhuma tentativa de hierarquizar a díade texto literário/adaptações multimodais ou mesmo desvalorizar a literatura, mas propor reflexões sobre como os textos literários estão presentes em outros meios e estão sendo acessados através desses meios diariamente. Se as teorias contemporâneas sobre o fenômeno literário propõem a relativização de conceitos e a consideração das mudanças nas práticas de leitura na contemporaneidade, esses novos meios de acessibilidade ao literário também devem ser discutidos e sua relação com a Literatura (grafada com letra maiúscula) não pode ser ignorada, apesar de não estar, neste momento, em primeiro plano.

Dominar as multimodalidades se torna, portanto, um aspecto indispensável para o estabelecimento do diálogo intercultural e da comunicação social para a formação de novas comunidades discursivas na era digital e tecnológica a partir de um posicionamento crítico e reflexivo.

### 3. A megera Shakespeariana e a fera Global: a literatura canônica na indústria de massa

Uma das novelas adaptadas de textos literários de sucesso expressivo na televisão é, conforme Alencar, *O Cravo e a Rosa*, que foi ao ar em 2000 como “novela das seis”, baseada na peça *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare, que também faz referência à novela *A Indomável*, de Ivani Ribeiro (1965), e à produção *O Machão*, de Sérgio Jockyman (1974). A telenovela foi exibida pela Rede Globo de 26 de junho de 2000 a 10 de março de 2001 e teve uma média geral de 30,6 pontos no ibope (cada ponto é equivalente a 60 mil domicílios). Devido à sua representatividade de audiência, a telenovela foi ao ar novamente no *Vale a Pena Ver de Novo* de 13/01 a 01/08/2003.

Um dos aspectos mais importantes a ser levado em consideração nessa análise é o fato de que a peça e a telenovela não são produtos igualmente populares, pois a peça de Shakespeare em língua inglesa, hoje, não é acessível a todos as esferas de público: além de a linguagem ser arcaica e complexa para os padrões contemporâneos, Shakespeare no “original”, enquanto expressão máxima do cânone ocidental, praticamente só pode ser encontrado em bibliotecas acadêmicas. A imagem canônica de Shakespeare está presente na própria fala do autor, Walcyr Carrasco, segundo o qual, houve a manutenção de alguns núcleos da peça, visto que “há quem diga que o mundo se divide entre antes e depois de Shakespeare”.<sup>3</sup>

Já a telenovela é um produto mais acessível, porque, de acordo com último Censo do IBGE, 97% dos lares têm televisores, ou seja, quase 100% da população brasileira têm acesso à programação televisiva. Além disso, praticamente todas as emissoras de TV (principalmente, a Rede Globo) disponibilizam sua programação virtualmente (a emissora possui um site com os capítulos de novelas atuais, além de outras informações, e uma área especialmente elaborada para as novelas mais antigas). A política da Rede Globo é baseada em recursos midiáticos, cujo objetivo principal, segundo Médola e Redondo (2010), é o consumo da narrativa, independentemente do meio de acesso, como forma de popularizar o contato com suas produções. Essa nova configuração do sistema de televisão é característica da atual cultura da convergência.

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao site <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cravob.asp>.

Além de incluir muitos subenredos, a telenovela adaptou o período no qual a história se passa. *O Cravo e a Rosa* foi ambientada na sociedade paulista da década de vinte do século XX e tinha como público-alvo as mulheres da última década do mesmo século, uma mulher de certa forma “moderna” e que já assume uma identidade própria. A década de 20 é caracterizada pela revisão e reestruturação dos papéis sociais e culturais desempenhados pelo homem e pela mulher até então, principalmente devido às mudanças ocorridas no período (mudanças políticas e culturais).

O novo meio semiótico exigiu da peça também uma nova configuração de enredo: enquanto *The Taming of the Shrew* é dividida em cinco atos, a telenovela é dividida em duzentos e vinte e um capítulos. Quanto à caracterização de personagens, Walcyr Carrasco, juntamente com o diretor Walter Avancini, optaram por ambientá-los conforme a época e a sociedade da década de 20, de forma a reproduzir o comportamento de toda uma sociedade, além de acontecimentos históricos como a transformação da arte, a luta pelo voto feminino e a mudança no papel da mulher. O foco feminista aparece já na primeira cena do primeiro capítulo da telenovela, na qual um grupo de mulheres, do qual Catarina faz parte, clama: “*Abaixo à supremacia dos homens, pelo voto, pela igualdade dos sexos, igualdade, igualdade, igualdade*”. De acordo com Hutcheon (2006), o ritmo pode ser transformado, o tempo reduzido ou expandido e o ponto de vista da história adaptada também pode sofrer modificações. No caso da telenovela em estudo, a reconstituição da década de 20, um período importante para a imagem da mulher, colaborou para a caracterização inicial de Catarina quanto à sua aversão ao casamento.

A imagem de mulher independente é, no entanto, mais reforçada na telenovela quando comparada à peça, porque, considerando que a telenovela é ambientada na década de 20, Catarina aparece no capítulo III liderando um movimento feminista a favor das mulheres no mercado de trabalho. Ela grita em praça pública: “*Homens no fogão. Mulheres na profissão*”. Na década de 20, surgiram os primeiros movimentos feministas no Brasil em busca de melhor reconhecimento das mulheres no mercado de trabalho e o trocadilho entre “fogão” e “profissão” mais uma vez indica uma tentativa de inversão de papéis sociais, pois o “fogão” sempre foi relacionado à dona de casa, principalmente no Brasil, e a “profissão” ao homem, cujo papel social sempre foi o de provedor. Devido ao novo contexto sócio-histórico, essa



adaptação foi necessária.

Parte-se, nesse sentido, da hipótese de que a telenovela tenha sido bem aceita pelo público (fato confirmado pela audiência) por ser baseada em uma história pertencente a uma memória universalmente coletiva e também por ter sido comercializada como uma comédia romântica, o que acontece com a maioria das adaptações literárias, tanto cinematográficas quanto televisivas. Esta recharacterização se difere da perspectiva de Shakespeare em *The Taming of the Shrew* defendida neste texto: a de que esta comédia não é uma comédia romântica por apresentar uma crítica subliminar às relações entre homem e mulher na sociedade patriarcal do século XVI.

Enquanto a Katherine de Shakespeare pode ser considerada uma personagem com um desenvolvimento psicológico mais complexo (uma vez que, apesar de aceitar o casamento no final da peça, Katherine não deixa de defender suas ideias e pode ter lançado mão de um discurso irônico para continuar a ter voz ativa), a personagem Global é construída já desde o início da telenovela para caracterizar um *happy-ending* acrítico sobre o papel da mulher na sociedade e, em função disso, é extremamente estereotipada para caracterizar sua metamorfose no final de trama (transformação de Catarina de “fera” em “favo de mel”). A maioria dos teóricos shakespearianos concorda com o fato de que uma classificação de suas comédias de acordo com tipologias é decepcionante, pois não há exatamente uma lista de características que possa definir seu estilo. Entretanto, teoricamente, Shakespeare pode ser classificado segundo uma ordem cronológica que abarca três fases (inicial, intermediária e final) e *The Taming of the Shrew* está inserida na primeira fase. Já em *O Cravo e a Rosa*, fica clara a caracterização da telenovela como uma comédia romântica.

Além da chamada de elenco, a oposição “homem x mulher” pode ser constatada no título (cravo masculino e rosa feminino) por realçar a questão das relações de gênero. Além desse aspecto, o título da telenovela também revela que há uma referência à cantiga de roda de mesmo nome, cuja história é de uma briga entre um cravo e uma rosa que termina com a rosa chorando pelo cravo, ou seja, um final feliz, exatamente como acontece na telenovela. Na telenovela, Petruchio e Catarina têm, no desfecho, filhos gêmeos (um casal), estereótipo de uma família feliz. Catarina se revela uma mãe exemplar (no casamento de Bianca, ela mostra estar preocupada com o fato de ter de deixar os filhos com uma babá) e eles são felizes para

sempre. Para completar esse ar romântico, depois do beijo dos dois na cena final, um casal de beija-flores sobrevoa a fazenda carregando um camafeu dourado e o abrem, revelando as fotos de Petruchio e Catarina. Em justificativa à forma como adaptou a história shakespeariana, Carrasco afirma: “Eu atualizei o cerne da novela, colocando uma Catarina mais simpática em seus ideais, com os quais muitas telespectadoras vão se identificar”.<sup>4</sup>

Na telenovela, a primeira cena do primeiro capítulo é a de um movimento feminista, uma característica da adequação espacial da peça ao contexto brasileiro da década de 20, mais precisamente, de 1927, do qual a personagem Catarina, que é filha de um banqueiro, e não de um mercador, como em Shakespeare, faz parte. A profissão de mercador na década de 20 não era mais uma profissão de prestígio, como a de um banqueiro. Já a partir desta cena, é perceptível que há uma ênfase maior no papel feminista de Catarina, o qual estava adequadamente contextualizado na época de ambientação da telenovela. A próxima cena é a da aparição de Julião Petruchio, que é, na telenovela, um produtor e vendedor de queijos. Seu nome, no aumentativo, assim como sua profissão, colaboram para a caracterização de Petruchio como um “machão” nas condições brasileiras, o que exigia um estilo mais rude (na telenovela, Petruchio está sempre em farrapos e sórdido). Esse estilo é reforçado pelas suas atitudes com relação ao movimento feminista na segunda cena do primeiro capítulo:

*“Petruchio: A senhora é daquelas que acha que mulher é igual a homem, né?”.*

*Manifestante: Exatamente, a mulher é igual ao homem e merece os mesmos direitos.*

*Petruchio: Moça, moça, eu podia mostrar pra senhora o que que o homem tem de diferente da mulher”.*

Dessa forma, tanto Petruchio quanto Catarina são mais estereotipados fisicamente (homem “ másculo” *versus* mulher megera/rebelde) na telenovela quando comparados à peça, principalmente, devido à contribuição das imagens (Petruchio tem cabelos longos, despenteados e barba também longa; já Catarina sempre utiliza um acessório masculino para sustentar sua ideia de igualdade dos sexos).

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida ao site <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cravob.asp>.

McFarlane (1996), ao discutir sobre o processo de circulação multimodal da literatura para o cinema, observa que, embora esses meios tenham em comum a capacidade de narrar (o que pode ser aplicado também à telenovela), é preciso considerar que alguns aspectos podem ser transferidos de um meio para outro; já outros, simplesmente, não podem e necessitam, portanto, de adaptações (como a inserção de personagens e a adaptação temporal).

A Catarina Global também é apresentada no primeiro capítulo da novela e, já na segunda cena, aparece em uma atitude descontrolada enquanto seu pai espera as filhas para irem a uma regata (também foi uma situação adaptada, porque as regatas eram ocasiões sociais típicas da década de 20). A governanta da casa (uma personagem que não existe na peça de Shakespeare) justifica a atitude de Catarina pelo fato de seu pai estar planejando apresentar-lhe um novo pretendente. Batista, o pai de Catarina, padece com o comportamento da filha e, toda vez que a ouve dizer que não irá se casar, enuncia o jargão “*ai, minha gastrite*”. Apreensivo, Batista diz que a situação é favorável, pois o novo pretendente de Catarina é um jornalista carioca que acabou de se mudar para São Paulo (com o objetivo de reabrir a *Revista Feminina*) e ainda não conhece sua fama de “fera”. Enquanto seu pai a espera para ir à regata, ela envia um recado através de seu afilhado (também um personagem inserido na trama), informando que irá sozinha ao evento. Na terceira cena, já na regata, Bianca, a irmã mais nova de Catarina, caracterizada como pura e religiosa, encontra-se às escusas com seu único pretendente, Heitor, diferentemente da peça. Além da inclusão do personagem Heitor e do jornalista, alguns artistas são homenageados em *O Cravo e a Rosa*, como a pintora Tarsila do Amaral e o escritor Oswald de Andrade, que também estão na regata. Essa homenagem se justifica em função da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922, no Brasil.

Catarina, então, chega à regata de bote, algo totalmente inusitado, surpreendendo a todos com seu “espírito” feminista reforçado pelas roupas que, apesar de serem, no geral, típicas de uma “dama”, contém uma gravata, um acessório tipicamente masculino. Serafim, seu pretendente, oferece-se para ajudá-la a sair do bote e Catarina supostamente aceita, mas, logo em seguida, empurra-o para a água propositadamente e provoca o riso de todos. Nesta cena, fica explícita a hierarquia do masculino sobre o feminino e a preocupação com a moralidade e a reputação familiar (ainda presente no século XX, assim como no século XVI):

*“Catarina: Não sei porque fica me arrumando pretendentes, papai. Não quero e não vou me casar nunca!*

*Batista: Eu ainda vou enrolar esta tua língua como um tapete. Você vai se casar, sim. Um homem como eu, um banqueiro, em uma posição social não pode ter uma filha solteirona” (cap. I).*

Como Catarina Global, a Katherine de Shakespeare também é retratada como uma megera indomável, excluída pela sociedade, o que pode ser comprovado no enunciado direcionado aos seus pretendentes:

*“Na verdade, senhor, nada tendes a temer. Não estais no meio do caminho do meu coração. De outro modo, não duvideis de que meu único cuidado seria pentear vossa cabeça com uma tripeça, borrar-vos a cara e tratar-vos como um idiota!”<sup>5</sup> (Ato I, cena I) (MARINS, 2005, p. 42).*

De acordo com Zolin (2003), as críticas feministas mostraram em estudos que os textos literários canônicos tendem a representar a mulher a partir de estereótipos culturais, por exemplo, o estereótipo da mulher sedutora, perigosa, megera, indefesa e da mulher-anjo. Catarina, a mulher-megera, impossibilita qualquer tipo de aproximação e é extremamente indelicada com seus cortejadores, salientando seu gênio cruel. Um dos pretendentes, então, diz:

*“De demônios semelhantes, livrai-nos, ó bom Deus!”<sup>6</sup> (Ato I, cena I) (MARINS, 2005, p. 43).*

O substantivo “demônio” (*devil*, em inglês), caracteristicamente relacionado às forças malignas, é contraposto à invocação do nome de Deus, o que pode levar à ideia de que

---

<sup>5</sup> I' faith, sir, you shall never need to fear:/I wis it is not halfway to her heart./But if it were, doubt not her care should be/To comb your noodle with a three-legged stoll/And paint your face and use you like a fool (SHAKESPEARE, 1966, p. 17).

<sup>6</sup> From all such deveils, good Lord deliver us! (SHAKESPEARE, 1966, p. 17).

Katherine, por ser uma mulher com voz ativa, é imediatamente relacionada ao mal, já que a mulher deveria ser subserviente ao homem e, quando isso não acontecia, ela era vista como nociva. É essa imagem de “demônio” que Catarina sustenta. Na telenovela, Petruchio, após ser humilhado várias vezes, diz a Catarina: “*Seu coração é um pedregulho duro onde não nasce nada*” (Cap. VII), diferentemente da peça, que tem um tom mais agressivo quando lança mão do substantivo “demônio”. A metáfora utilizada por Petruchio para dizer que Catarina não tem sentimentos (o que não significa, necessariamente, que ela seja uma pessoa maligna) se refere mais especificamente ao amor e ao afeto.

Catarina, nos capítulos iniciais da telenovela, é mais caracterizada como megera se comparada à megera de Shakespeare, pois a personagem costuma ter atitudes agressivas quando contrariada (acompanhadas pelos efeitos de sonoplastia, como o rugido de uma onça), uma característica que é reforçada pela imagem proporcionada pelo meio semiótico, diferentemente do impresso. Além de ser caracterizada como megera, a telenovela também passa a imagem de Catarina como louca: quando ela é forçada a encontrar o jornalista novamente, ela se veste de demente para assustá-lo (os cabelos despenteados, usando uma camisa de força, com roupas maltrapilhas e atitudes descontroladas e insanas). Segundo Zolin (2003), a imagem da mulher como louca também é um dos estereótipos da mulher comumente presentes na literatura de tom misógino. Entretanto, a loucura da Catarina Global é diferente da loucura de algumas personagens da literatura (como Bertha, de *Jane Eyre*, Antoinette, de *Wide Sargasso Sea*, e a personagem-protagonista de *The Yellow Wallpaper*) por estar relacionada ao humor e não ao desequilíbrio emocional e mental provocado por parâmetros socioculturais.

Como pode ser observado, meios semióticos distintos e conjunturas sócio-históricas também distintas estão relacionados a diferentes linguagens. *The Taming of the Shrew*, originalmente teatral e pertencente, atualmente, à chamada “alta literatura”, passou a circular na telenovela, um meio semiótico significativamente popular, que causam implicações na construção do sentido e na caracterização da personagem e da telenovela. *O Cravo e a Rosa* reforçou as relações de gênero social e culturalmente construídas por meio da construção extremamente estereotipada das personagens, contribuindo, além da sonoplastia e das imagens físicas, para o processo de metamorfose das personagens e para o posterior “final

feliz” da trama. Ao levar em consideração as concepções pós-modernas de leitura, essa produção é uma leitura do autor, para o qual “*A Megera* [de Shakespeare] é uma comédia que vai fundo no humor, mostrando a contradição entre homem e mulher, a relação de um casal em meio à paixão e ao amor”<sup>7</sup>, ou seja, uma típica comédia romântica.

### **Considerações finais**

A análise da circulação multimodal do texto literário *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare, para a telenovela *O Cravo e a Rosa*, produzida pela Rede Globo, revelou que, ao mudar de meio semiótico, uma nova perspectiva sobre o texto-fonte pode se estabelecer conforme as características da nova linguagem e do novo meio. Essas características envolvem a adaptação do número de cenas (a peça encenada levaria, aproximadamente, duas horas) para capítulos, de imagens representadas imaginariamente para imagens construídas fisicamente, de inserção de novos personagens, de mudanças no enredo para se adaptar à época, entre outras.

Ao transcender os limites do verbal para atingir novos meios, modificações são necessárias para que essa transposição seja viável, pois cada meio conta com um conjunto específico de caracteres que o identifica enquanto tal. No caso da telenovela, leva-se em consideração, além da imagem (física), do som, do tempo e do espaço, também um novo público (a telenovela foi ambientada na sociedade paulista da década de vinte do século XX e tinha como público-alvo as mulheres da última década do mesmo século). Um dos aspectos mais relevantes observado é o de que as personagens são mais estereotipadas (mulher “megera/rebelde” e homem “machão”) na telenovela quando comparadas à peça, pois essa caracterização é necessária não somente pelo de fato de a novela ser ambientada na década de 20 (período em que o movimento feminista estava se fortalecendo), mas devido ao final feliz da telenovela (característico do gênero enquanto produto da indústria de massa) e à metamorfose sofrida pelos personagens (ela passa de “fera” a “favo de mel” e ele de “Julião machão” a “marido apaixonado”), com vistas sempre ao humor.

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida ao site <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cravob.asp>.



A telenovela é um meio de grande alcance popular e cultural e permite que a literatura (independente de ser canônica ou não) circule com maior abrangência e praticamente sem restrições culturais e sociais quando comparado ao meio impresso. Ao mudar de meio semiótico, um novo olhar sobre o texto-fonte pode se estabelecer de acordo com as características da nova linguagem e com os objetivos de produção, sem que isso interfira, necessariamente, no mérito qualitativo da nova criação. Observar a circulação da literatura em outro meio semiótico não é apenas observá-la como ilustração, mas, principalmente, como uma nova leitura. Quando se faz essa observação, dessacralizam-se formas privilegiadas de leituras e valorizam-se outras.

### **Referências**

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética Editora Ltda, 1993.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CABRAL, Paulo. *A história da telenovela: por que o mundo adora os folhetins?* São Paulo: Albatroz, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, Espectadores e Internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A tele-novela*. São Paulo: Ática, 1985.

CARRASCO, Walcyr; TEIXEIRA, Mário. *O Cravo e a Rosa*. Rio de Janeiro: Globo Produções, 2000. 221 CAPÍTULOS, son. color.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

COPE, B; KALANTZIS, M. *Multiliteracies*. England: Routledge, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2005.

FERNANDES, Ismael. *Telenovela brasileira: memória*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século xx*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IEDEMA, Rick. Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, v. 2, no. 1, p. 29-57, 2003.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. England: Routledge, 2003.

KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo van. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34: 1999.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

MÉDOLA, Ana Silvia; REDONDO, Léo Vitor. A ficção televisiva no mercado digital. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil – do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. Trad. Sérgio Tellaroli. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VINK, Nico. *The telenovela and emancipation: a study of TV and social change in Brazil*. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The Taming of the Shrew*. Inglaterra: Penguin Books, 1966.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos Sonhos*, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

## **Histórias em Quadrinhos, Mercado e Literatura: Analisando o Caso de *Sandman***

Maiara Alvim de Almeida<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nos valendo do estudo do caso do romance gráfico *Sandman*, apresentaremos um panorama da consolidação das histórias em quadrinhos enquanto forma de literatura, destacando a importância do subgênero romance gráfico nesse processo. Também mostraremos como tal subgênero e sua tradução no contexto brasileiro contribuíram para o surgimento de uma tradição nacional.

**Palavras-chave:** Sandman, Polissistema Literário, Arte Sequencial, Romance Gráfico.

**ABSTRACT:** Through the analysis of the case of the graphic novel *Sandman*, we shall present a overview of the consolidation of comics as a literary genre, emphasizing the importance of the subgenre graphic novels in the process. We shall also present how such subgenre and its translation into the Brazilian context helped to build a national tradition on the art.

**Key Words:** Sandman, Literary Polysystem, Sequential Art, Graphic Novel

### **1. As histórias em quadrinhos e a literatura**

Em 1993, a obra vencedora do prêmio Pulitzer de literatura dos EUA foi uma publicação chamada *Maus* (palavra alemã para ratos), de Art Spiegelman, que relatava a vida família do autor, judia, durante holocausto e como alguns membros haviam sobrevivido a ele. Porém, há uma característica nessa obra que a destoa das demais ganhadoras do prêmio e que não é relativa à temática ou a qualquer aspecto de conteúdo. O que a diferencia das demais é o fato de que foi publicada em forma de história em quadrinhos – ou, melhor, é o que, em língua inglesa, se chama de graphic novel e, em língua portuguesa, de romance gráfico. Além disso, no começo da década de 2000, a revista *Times* publicou uma lista dos 100 melhores romances do século XX e, entre obras como *Ulysses*, de James Joyce, ou *To The Lighthouse* (*Rumo ao Farol*), de Virginia Woolf, figurava *Watchmen* (literalmente, *Vigilantes*), romance

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

gráfico do ano de 1986, de autoria de Alan Moore e Dave Gibbons, que segue a história de um grupo de heróis decadentes e uma iminente ameaça aos mesmos e à humanidade.<sup>2</sup>

Em seu artigo “Comics in Translation: An Overview” (“Quadrinhos Em Tradução: Um Panorama”, em português), Frederico Zanettin (2009), ao traçar um breve panorama da história dos quadrinhos (ressaltando sempre o papel que teve a tradução nesse contexto), aponta para um subgênero que destoava do grosso da produção de quadrinhos da época, por conta dos seguintes fatores: a falta de periodicidade, um foco na autoria (ao invés de certos personagens já padronizados ou um roteiro), e temas mais adultos que, por sua vez, focavam um público-alvo mais adulto também. Tais publicações datam das décadas de 1960 e 1970, e eram, em sua maioria, franco-belgas, italianas e argentinas. O autor enumera que tais quadrinhos são voltados a um público adulto culto – não um público adulto qualquer, ou a massa. Foi nessa época, em 1977, que Will Eisner publicou uma obra nesses moldes, chamada *A Contract with God* (“Um Contrato com Deus”), com o subtítulo “*A Graphic Novel*” (“Um Romance Gráfico”). Muitos consideram ser essa a primeira vez em que o termo foi utilizado para designar esse novo tipo de quadrinhos, apesar de o próprio Eisner dizer não ter sido o primeiro a utilizá-lo, de acordo com Zanettin (2009, p. 4) e Paul Williams e James Lyons, em *The Rise of the American Comic Artist: Creators and Context* (“A Ascensão do Quadrinista Americano: Criadores e Contexto”, em português) de 2010. Segundo os dois pesquisadores estadunidenses, a primeira vez que o termo aparece se referindo a:

[...] uma narrativa em quadrinhos de longa duração – foi originalmente cunhado em novembro de 1964 por Richard Kyle em um boletim informativo feito pela *Amateur Press Association*. Com a permissão de Kyle, o termo foi subsequentemente modificado e usado por Bill Spicer em sua *Graphic Story Magazine* [...]. Harvey também argumenta que o primeiro exemplo de uma narrativa em quadrinhos de longa duração se vendendo como romance gráfico ‘foi a publicação de *Beyond Time and Again* [“Além do Tempo e Novamente”, em português] em 1976, por George Metzger, onde o termo ‘romance gráfico’ aparece na folha de rosto e na quarta capa’ (ARNOLD apud LYONS, WILLIAMS, 2010, p. 65, tradução nossa).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> TIMES. *All Time 100 Novels*. Disponível em <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/#berlin-city-of-stones-2000-by-jason-lute>. Acesso em 12 fev. 2011.

<sup>3</sup> Texto original: “[...] an extended-length comics narrative – was originally coined in November 1964 by Richard Kyle in a newsletter circulated to the Amateur Press Association. With Kyle’s permission, the term was subsequently modified and used by Bill Spicer in his *Graphic Story Magazine* (originally titled *Fantasy*

De qualquer maneira, esse movimento de canonização de uma produção cultural aconteceu em outros momentos na história da literatura, com outros formatos. Tomemos como exemplos o romance, que não existia enquanto formato propriamente dito até o século XII, e que começou com novelas de cavalaria, narrativas pitorescas e romances epistolares, até chegar a um grau de sofisticação e elaboração, tal qual no caso do *Ulysses*, de James Joyce. O conto, então, é ainda mais recente historicamente do que o romance, podendo ser datado do século XIX, e sendo alvo de críticas, tais como a de que não seria extenso o suficiente para ser considerado algo sério ou com algum valor literário. Hoje em dia, o romance e o conto são gêneros literários legítimos. É válido lembrar que quando o conto surgiu, ele era publicado em jornais e revistas; o mesmo vale para os romances de folhetim, ou para os demais romances do século XIX, publicados em capítulos em jornais – do mesmo modo que foram algumas histórias em quadrinhos, originalmente, publicadas em antologias mensais ou semanais, para serem, só mais tarde, compiladas em um volume separado (ZANETTIN, 2009, p. 8).

Apesar de alguns definirem romances gráficos como apenas “um gibi mais grosso”, há mais aspectos a serem considerados na diferenciação entre os subgêneros de quadrinhos. Neil Gaiman, autor de *Sandman*, fez algumas considerações nesse sentido em seu *blog*, intitulado *Neil Gaiman's Journal*, numa entrada de 2004:

Estive tentando descobrir se há realmente alguma diferença significativa entre ‘quadrinhos’ e ‘romance gráfico’. *Sandman* começou como 76 quadrinhos mensais, mas agora todos se referem à série como um romance gráfico. Seriam os romances gráficos apenas quadrinhos que alguém, em algum lugar, acredita ser arte? Uma história em quadrinhos se torna um romance gráfico a partir do momento em que é colecionada? Seria esse um termo arbitrário que as pessoas se sentem livres para usar quando quiserem? Sim. Não, não há nenhuma diferença significativa. Pelo mesmo motivo, o termo ‘coletânea de histórias em quadrinhos grande e grossa ou original publicada em forma de livro’ nunca ficou muito popular, enquanto ‘romance gráfico’ ficou. É uma categoria de vendas, e uma dica de onde encontrá-los em uma livraria (ou em loja de quadrinhos). *Sandman* era, de fato, 76 revistas

---

*Illustrated*). Harvey also argues that the first instance of an extended-length comics narrative *marketing itself* as a romance gráfico ‘was the 1976 publication of *Beyond Time and Again*, by George Metzger, where the term ‘romance gráfico’ appears on the title page and on the dust jacket flaps” (Qtd. In Arnold 2003)” (LYONS, WILLIAMS, 2010, p. 65)

em quadrinhos, e ainda pode-se encontrar essas edições no eBay, e nas paredes e em cestas de edições antigas em lojas de quadrinhos. Mas se você quiser ler a história agora, a maneira mais fácil é como uma série de 10 romances gráficos. É dessa forma que elas permanecem em circulação.<sup>4</sup>

De qualquer forma, romances gráficos não deixam de ser um subgênero dos quadrinhos; mas, da mesma maneira como os diversos gêneros literários diferenciam-se entre si, sendo um romance diferente de um poema, e um poema diferente de uma texto dramático, os subgêneros de quadrinhos apresentam diferenças entre si. Um romance gráfico não se organiza do mesmo jeito que uma tirinha de jornal, nem de uma história de super-herói clássica, por exemplo.

Outra questão pertinente em relação à diferenciação dos subgêneros de quadrinhos diz respeito ao suporte utilizado, uma vez que os romances gráficos são geralmente publicados em forma de livro, ou têm seus números avulsos reunidos em forma de livro. Outro aspecto relevante diz respeito ao uso das cores. Frequentemente, as tirinhas são coloridas, mas há romances gráficos, como *Blankets* (publicado no Brasil com o título de *Retalhos*), de Craig Thompson, que são em preto-e-branco. Na verdade, a escolha de cores é, nesse contexto, um recurso estilístico, uma vez que se percebe, por exemplo, que, para referências a acontecimentos passados, o preto e o branco são privilegiados – tal como nos *commix*, quadrinhos alternativos estadunidenses dos anos 1960 e 1970, que apresentavam obras autobiográficas dentre suas opções temáticas. Possivelmente, a escolha de cores se dê simplesmente pela questão do *flashback*. Dentro de histórias coloridas, páginas em *flashback* aparecem em preto e branco também, talvez devido a uma convenção de que o que está no

---

<sup>4</sup> Texto original: "I've been trying to figure out if there's actually some meaningful difference between a "comic book" and a "graphic novel". Sandman started off its life as 76 comic books, but now it seems almost universally referred to as a series of graphic novels. Are graphic novels just comics that someone, somewhere believes are art? Does a comic become a graphic novel when its collected? Is it just an arbitrary term that people can feel free to use however they please? Yes. No, there's no meaningful difference. For some reason the term "big thick collected or original comic published in book form" has never really caught on, while "graphic novel" did. It's a sales category, and a clue to where in the bookstore (or comic shop) you can buy the story. Sandman was indeed 76 comic books, and you can still find those issues on eBay, and on the walls and back-issue bins at comic stores. But if you want to read the story now, the easy way is as a series of ten graphic novels. That's how they stay in print." Disponível em <http://journal.neilgaiman.com/2004/02/snow-day.asp>. Acesso em 01 de abril de 2012.



passado é monocromático, tal qual os primeiros filmes. Em narrativas puramente escritas, os autores se valem de outros recursos para introduzirem um *flashback*, tais como aspas, parágrafos em itálico, um espaçamento maior entre parágrafos, por exemplo. Os quadrinistas e roteiristas de quadrinhos não dispõem dos mesmos recursos dos escritores e poetas; porém, valem-se dos recursos gráficos para construir suas imagens, símbolos, metáforas, do mesmo jeito no qual, em uma obra escrita, as palavras o fazem.

De acordo com Zanettin (2009), romances gráficos abordam temas de interesse de um público adulto letrado, o que também justificaria as referências intertextuais, frequentes em obras literárias, presentes em muitos, que não seriam facilmente recuperadas por um leitor não-profissional. Tomemos por exemplo a já citada *Watchmen*, que, inclusive, foi tema de outra monografia defendida anteriormente no âmbito do curso, no ano de 2009, por Diogo Britto. Nessa obra em particular, segundo Britto (2009), há diversas referências a outras obras – tanto daquelas tidas como cânone literário, tais quais o poema *Ozymandias*, do poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley, que não só é citado como epígrafe de um dos doze capítulos da trama, mas que também nomeia um dos antigos *watchmen* (o grupo de heróis que dá nome ao romance gráfico) (BRITTO, 2009).

Há, porém, referências a outras produções culturais, como músicas do cantor e compositor Bob Dylan, em especial *Desolation Row*, que servem (tal qual o poema) de epígrafe e fonte para o título de um dos capítulos da obra (*Watchmen*). Assim, segundo Britto (2009), tais referências já explicitariam – poder-se-ia ir mais longe e dizer que restringiriam – o público-alvo dos romances gráficos. Há menção a esse fato também em Zanettin (2009).

Além das referências culturais, há as referências políticas. *Watchmen* apresenta uma versão do que teriam sido certos momentos históricos - a guerra do Vietnã ou a própria Guerra Fria, por exemplo - se heróis e seres super-poderosos, como o personagem Doutor Manhattan, interferissem nos mesmos – do lado dos EUA, no caso. A inserção de eventos políticos da história recente não é fortuita, havendo por trás uma crítica a atitudes relativas aos mesmos.

As referências a obras pertencentes a um cânone e a outras mais ligadas à cultura de massa se verifica na obra que levaremos em consideração neste trabalho, *Sandman*, de Neil

Gaiman. No entanto, há em *Sandman* outras características interessantes. Um dos capítulos da obra se ocupa de fazer referência à peça *A Midsummer Night's Dream* (publicada no Brasil como *Sonho de uma Noite de Verão*), de William Shakespeare. Não se trata de uma referência em forma de epígrafe, ou de um personagem inspirado em algum personagem da peça: o capítulo é uma montagem da peça assistida pelos próprios Titânia, Oberon, Puck – e toda a corte das figuras que, até então, eram personagens da peça de Shakespeare. A peça, no quadrinho, é encenada pela trupe do dramaturgo, que também é ele próprio um personagem.

Para alguns autores, a relação entre as histórias em quadrinhos – em particular os romances gráficos - e a literatura não é essencial para a existência das mesmas. Daniel Galera, escritor e roteirista do romance gráfico brasileiro *Cachalote*, disse, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, em 24 de junho de 2010, que, “embora na maioria dos casos o quadrinho também seja literatura, ele é uma forma de arte independente”.<sup>5</sup> Ele disse isso em resposta ao repórter, que perguntou se há quadrinhos sem existir literatura. O roteirista apontou para uma questão que pode ser a resposta para a pergunta “quadrinho é literatura?”. Para Galera, quadrinho é arte sequencial; porém, devido a algumas de suas características, como sua sintaxe particular, que combina texto e imagem, a sua relação com a literatura, unicamente escrita, torna-se profícua. A relação entre quadrinhos e literatura funcionaria tão bem que, para Galera, muitos já enxergariam uma relação de dependência entre as duas – ao passo que outros tantos encontram-se do lado exatamente oposto. Talvez tais considerações apontem para uma consolidação e reconhecimento dos quadrinhos como gênero literário, uma forma de literatura visual.

## 2. A atividade tradutória e a modelação do polissistema: o caso brasileiro

Para Williams e Lyons (2010), os quadrinhos teriam ocupado uma posição de destaque no cenário artístico e cultural. Eles apontam que tal transformação já teria ocorrido, embora admitam que há um estereótipo de leitores de quadrinhos, qual seja, o de que eles são

---

<sup>5</sup>A matéria completa pode ser lida no *site* <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,cachalote-hq-nao-depende-de-literatura,571139,0.htm>. Acesso em 01 de abril de 2012.

“meninos adolescentes desengonçados” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 45, tradução nossa)<sup>6</sup>. Segundo esses pesquisadores estadunidenses, “a atual posição [dos quadrinhos] em hierarquias de gosto os colocam tanto como uma forma de arte alta quanto uma mídia de massa. Essa transformação está, claro, complexamente ligada a instituições industriais, culturais e acadêmicas, as quais modificaram a produção e recepção dos quadrinhos.” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 28, tradução nossa)<sup>7</sup>

Ao traçarmos um panorama da situação dos quadrinhos no Brasil, notaremos que a história das histórias em quadrinho em nosso país é intimamente ligada às traduções de obras estrangeiras, em especial as dos EUA, país que, conforme foi mostrado, foi responsável pela popularização das mesmas no final do século XIX. Tal situação não se verifica somente no Brasil, mas em vários outros países do mundo, de acordo com Zanettin (2009) em seu artigo “Comics in Translation: An Overview” (“Quadrinhos em tradução: um panorama”). Os modelos e estéticas estadunidenses foram o pontapé inicial para a produção e fundação de tradições de quadrinhos nos mais diversos países – como no caso da tradição dos quadrinhos europeus (com destaque para a França e a Itália) e dos quadrinhos japoneses.

No caso do Brasil, segundo Britto (2009), a primeira publicação de um quadrinho produzido no país foi a tirinha *Nhô Quim*, no final do século XIX, feita por um cartunista italiano radicado no país, chamado Ângelo Agostini. Nos sessenta e cinco anos seguintes, a produção nacional teria ficado estagnada, com raras publicações de conteúdo produzido no país, contando com títulos como *As Aventuras de Zé Caipora* (1883), também de Agostini, e as publicações da revista *Tico-tico*, iniciadas em 1905 e indo até os anos 1950. Todavia, nos primórdios, grande parte do material da revista era de origem francesa ou estadunidense.

Britto (2009) afirma, porém, que a indústria nacional de quadrinhos se firmou em 1934, quando Adolfo Aizen criou o *Suplemento Juvenil*, inspirado no sucesso dos suplementos dominicais dos EUA. O material publicado era tanto nacional quanto traduzido. Anos mais tarde, Roberto Marinho viria a criar o *Gibi*, suplemento de quadrinhos do jornal *O Globo* – o nome desse suplemento acabou se tornando sinônimo de “revista em quadrinhos”

---

<sup>6</sup> Texto original: “awkward pubescent males” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 45)

<sup>7</sup> Texto original: “[...] the current position they occupy in hierarchies of taste place comics as both high art and mass medium. This transformation is of course complexly related to the industrial, cultural and academic institutions that have reshaped comics production and reception” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 28)

em território brasileiro. Como aponta Britto, tais momentos foram decisivos não só para uma produção nacional (mesmo pouca), mas também para a chegada de material vindo de fora, o que criou novas oportunidades para tradutores.

Em 1945, Aizen criou a Editora Brasil-América (Ebal), que publicou traduções de quadrinhos de Walt Disney e super-heróis. Simultaneamente, houve a fundação da Editora Abril, de Victor Civita, e da RGE, de Roberto Marinho. A primeira se destacava por publicar personagens da Disney, e a segunda, heróis já publicados antes pela Brasil-América, como *Tex* e *Mandrake* – ou seja, traduções.

Um cenário puramente nacional para os quadrinhos viria a ser estabelecido posteriormente, com a publicação de *O Pasquim*, criado em 1968 pelo cartunista Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, que contou com a participação dos cartunistas Ziraldo, Laerte, Millôr e Henfil. A situação política em que se encontrava o país, e que o semanário criticava, foi uma das razões pelas quais a publicação ajudou na construção desse cenário nacional, sendo esse voltado para a crítica à situação político-econômica do país, que também passava, vale frisar, por censura nas mídias.

Nos anos 1970, houve dois marcos importantes na produção nacional de quadrinhos: primeiro, a editora Abril contratou Maurício de Souza, que já tinha suas tirinhas da *Turma da Mônica* – um dos maiores títulos dentro dos quadrinhos nacionais – publicadas em jornais. O segundo foi a produção das histórias do *Zé Carioca*, personagem da Disney, para as quais a editora contratou desenhistas e roteiristas, visando criar histórias imersas em um contexto puramente brasileiro.

Nos final dos anos 1970 e início dos 1980, a Ebal faliu e seus títulos migraram para outras editoras, que se fortaleciam com a publicação de obras voltadas para o público infantil (BRITTO, 2009). A RGE mudou o nome para Globo e, seguindo os passos da Abril, seguiu publicando histórias de super-heróis. Entretanto, segundo Britto (2009), começaram a surgir no mercado nacional publicações alternativas, voltadas para um público adulto. Porém, tais publicações encontravam dificuldades de se estabelecerem no mercado: elas eram publicadas por editoras pequenas e eram logo canceladas, devido à baixa vendagem, ou eram editadas em álbuns caros, difíceis de encontrar. Foi nesse ponto que as editoras Globo e Abril passaram a

refletir sobre esse amadurecimento da indústria estrangeira de quadrinhos, começando a publicar algumas dessas séries. A Abril publicou, em 1988, *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons (apenas dois anos após o lançamento da série em inglês); a Globo lançou o mangá *Akira*, de Katsushiro Otomo, e *Sandman*, de Neil Gaiman, “ambientada em um cenário poético, metafórico e onírico” (BRITTO, 2009, p.26).

Segundo Britto, as editoras Globo e Abril seriam ainda hoje as duas grandes expoentes do mercado brasileiro de quadrinhos. Mas, principalmente a partir dos anos 2000, tal situação começou a se modificar. Foi nesse período que se fortaleceu a publicação de mangás no Brasil, juntamente ao crescimento do público-alvo, sendo esse bem específico. Os fãs mais ferrenhos dos quadrinhos japoneses também se interessam pela cultura japonesa, consumindo-a e procurando inseri-la ao seu dia-a-dia, montando e frequentando convenções específicas, utilizando gírias japonesas, vestindo-se de personagens e outras coisas do tipo, e chamando a si próprios de *otakus*.<sup>8</sup>

A editora JBC foi uma das primeiras a publicar mangás em larga escala no Brasil, lançando títulos cujas versões animadas eram ou foram transmitidas com grande êxito em território nacional, como *Samurai X (Rurouni Kenshin)*, *Yu Yu Hakusho* e *Sakura Card Captors*. Outras editoras, a Conrad em especial, publicaram alguns títulos, mas os cancelava na metade e tinha traduções que deixavam muito a desejar, o que causava descontentamento no público e levou a editora a não mais publicar mangás. Atualmente, destacam-se as publicações da editora Panini, que publica títulos variados e fortes em termos de mercado, tais como *Naruto*, *One Piece* e *Bleach*.

Também nos anos 2000, começaram a ser publicadas no Brasil reedições de romances gráficos já consagrados – muitas pela editora Panini – em formato de álbum de luxo, como no caso de *Watchmen* e *Sandman*, que não são apenas novas traduções de material antigo, mas novas traduções de coletâneas desses materiais vindas de seus países de origem. Tal valorização do formato é um fenômeno que está vindo de “fora para o dentro” e está

---

<sup>8</sup> Originalmente, no Japão, o termo designa fãs aficionados não só de mangás e animações japonesas, os animes, mas de qualquer outro assunto, e que dedicam muito tempo (e dinheiro) a seu hobby. No Ocidente, tal denominação tornou-se exclusiva para fãs de animes e mangás, sendo mais utilizada pelos próprios e desconhecida do público geral.

encontrando espaço no Brasil graças a um amadurecimento do público-leitor e ao estabelecimento de um nicho voltado para produções mais adultas.

Traduções de romances gráficos – em preços mais acessíveis do que as edições de luxo dos personagens da DC e da Marvel publicadas pela Panini – são publicadas por outras editoras, como a Companhia das Letras, por seu segmento Companhia dos Quadrinhos, que publicou títulos como *Persépolis*, de Marjane Satrapi, e *Retalhos*, de Craig Tompson.

Há também publicação de material nacional. Um exemplo seria o romance gráfico *Cachalote*, de Rafael Coutinho e Daniel Galera, já mencionado na seção anterior. Um caso curioso nesse cenário é o dos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá. Ambos publicaram por algum tempo a *fanzine 10 Pãezinhos*, e foram, aos poucos, ganhando o cenário internacional. Os irmãos chegaram a trabalhar com autores estadunidenses, como no caso de Bá, que foi responsável pelos desenhos da série *Umbrella Academy* (“Academia Umbrella”, em português, mas publicada com o título original no Brasil), roteirizada pelo músico Gerard Way. A série rendeu-lhes o prêmio Eisner de melhor minissérie em 2008. Recentemente, os irmãos foram contratados pela Vertigo, selo adulto da editora estadunidense DC Comics, para publicarem uma história com uma temática diferente daquela a que se vinculam as publicações da editora – ou seja, ao invés do fantástico e do mágico, encontrados em *Sandman*, por exemplo, tem-se o trivial. O resultado foi o quadrinho *Daytripper* (publicado com o título original, *Daytripper*, no Brasil. Pode-se traduzi-lo por “Viajante do Dia”), publicado inicialmente em inglês, e ganhador de prêmios importantes na área, como o Eisner e o Eagle. O título foi publicado no Brasil pela Panini, com tradução de Érico Assis.

Podemos notar, assim, uma nova tendência se firmando: a produção de HQs nacionais vem crescendo, e vem se projetando para fora do país, tal qual no exemplo dos irmãos Moon e Bá. Nos últimos anos, é possível notar o aumento do número de publicações, que envolvem, inclusive, adaptações de obras literárias consagradas da literatura brasileira, como *Memórias de um Sargento e Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *O Ateneu*, de Raul de Pompéia, ambas adaptadas por Bira Dantas e publicadas pela editora Escala. No caso dessas obras, é interessante ressaltar o caráter didático das mesmas, que visam atingir adolescentes – especialmente aqueles em fase pré-vestibular. A intenção por trás de tais publicações seria a

de tornar tais clássicos mais atraentes para um público infanto-juvenil. Houve, além disso, a publicação de histórias de personagens consagrados, tais como Luluzinha e, com destaque, os da Turma da Mônica, em versão jovem: *Luluzinha Teen* e *Turma da Mônica Jovem*. Tais histórias são publicadas não em formato gibi, mas sim em um formato mais próximo ao mangá, inclusive no que se refere aos traços dos personagens. Teoricamente, a estética do mangá teria melhor aceitação e maior sucesso junto a um público mais adolescente.

Outra coisa interessante de se notar é o aumento das vendas de quadrinhos em livrarias, conforme pesquisa citada por Baquião (2011) – especialmente as coletâneas de quadrinhos previamente publicados em bancas ou jornais e os romances gráficos, ambos com suas edições de luxo ou de colecionador. Assim, percebe-se que já há um nicho estabelecido para tal tipo de produto. Indo mais longe, podemos dizer que tais publicações, tal qual os quadrinhos em geral, alcançaram uma posição de destaque dentro do polissistema literário brasileiro.

Quando falamos em polissistema, nos voltamos para a teoria formulada pelo teórico israelense Itamar Even-Zohar nos anos 1970. A teoria teria sua origem no formalismo russo, apesar de lidar diretamente com questões de cultura, e ter uma visão de sistema mais ampla do que aquela proposta por teorias estruturalistas – a qual o teórico chama de “sistemas estáticos”. Para Even-Zohar (1990 [1979]), fenômenos semióticos, tais quais a linguagem, são de mais fácil compreensão se vistos como sistemas, e não como aglomerados de elementos dispersos, em uma abordagem funcional baseada na análise de relações. Haver-se-ia, assim, de detectar leis que governassem a diversidade e complexidade desses fenômenos; os sistemas ajudariam não somente a contabilizar os fenômenos, mas também a descobrir outros desconhecidos.

Assim, Even-Zohar propõe que se considere os sistemas semióticos como polissistemas. Esses seriam, por sua vez, sistemas múltiplos, formados de vários outros sistemas que se encontram ligados e sobrepostos, que utilizam opções diferentes, mas que, ao mesmo tempo, funcionariam como uma só estrutura, cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 11).



Assim, a teoria dos polissistemas permitiria a integração, aos estudos semióticos, de objetos antes ignorados ou rejeitados pelos estudos anteriores, tais quais (considerando o polissistema da literatura) a literatura de massa, a literatura infantil e a literatura traduzida. O estudo da literatura, dentro da teoria dos polissistemas, não deve e nem pode se restringir ao estudo das obras canonizadas (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p.13)

Para Even-Zohar, em termos de polissistema, não se deveria pensar em um só centro e uma só periferia (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 14). Um item pode ser transferido da periferia de um sistema para a periferia de outro, dentro do mesmo polissistema, podendo ou não ir para o centro desse último, por exemplo. O pesquisador israelense coloca, ainda, que tais mudanças sempre ocorreram; porém, no (uni)sistema, só se identificava o estrato central, o cânone, e se via as periferias como algo além do sistema.

Tal atitude levou a alguns resultados, listados por Even-Zohar. Primeiro, não se havia consciência das tensões existentes ente os estratos do sistema, e o valor dessas tensões passava despercebido. Segundo, não se via a mudança, ou essa era explicada em termos de invenção e imaginação individuais e isoladas. E, por último, não se interpretava tais mudanças, pois sua natureza estava oculta aos olhos do observador (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 14). As razões específicas relativas a tais mudanças seriam com o que a teoria dos polissistemas se ocuparia. Além disso, a tensão entre o cânone e a periferia é algo universal (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 16), pois não há sociedades que não sejam estratificadas.

Tais questões levantadas por Even-Zohar levaram à crença na ideologia de que só existe uma cultura oficial. Entretanto, sistemas culturais precisam de manutenção para não sumir. Caso não haja tensão entre cânone e não-cânone, o primeiro estagnaria. Assim, o cânone não pode permanecer inalterado, pois isso travaria a evolução do sistema, petrificando-o – algo fatal para a vida do polissistema. A petrificação, resultado da ausência de uma subcultura forte, mostraria que esse sistema não lidou com as mudanças na sociedade em que se insere.

De qualquer forma, no que se refere a essa dinâmica entre cânone e periferia, o centro do polissistema seria idêntico ao cânone, e governaria todo o polissistema em questão. É ele que determina a canonização de certos repertórios; quando há canonização, há a aderência de

novas propriedades, ou alteração dessas para a manutenção do controle do centro. Caso isso não ocorra, outro grupo de repertórios tomaria o centro, virando, assim, o novo cânone.

Os repertórios, por sua vez, podem ou não ser cânone, e seu sistema pode ser tanto central quanto periférico. Seriam agregados de leis e elementos que governam a produção dos textos, e, apesar de parecerem universais e imutáveis, mudam em diferentes períodos e culturas. Mas não há nada neles que determina se serão ou não cânone, nem que determine o que é bom, ruim, vulgar e afins. Tais fatores são determinados pelas relações do sistema.

Even-Zohar também se refere a dois tipos de canonização, a estática, que gera o cânone, e a dinâmica, que seria crucial para o sistema (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 19). Outra questão que influencia a dinâmica entre cânone e periferia em um polissistema seria a oposição entre repertórios primários e secundários, em que o primário se refere à inovação, e o secundário, ao conservadorismo (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 21). Entretanto, uma vez que o repertório primário ocupa a posição central do sistema, ele acabaria se tornando secundário. Assim, um novo repertório primário entraria em conflito com o novo centro, e tal conflito é vital para a evolução do sistema.

Segundo a teoria dos polissistemas, os sistemas desenvolveriam inter e intrarrelações uns com os outros. As intrarrelações se referem ao fato de que qualquer (polis)sistema semiótico é parte de um polissistema maior, a cultura (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 22). Nas interrelações, vistos enquanto um agregado de fenômenos operando para uma comunidade, os polissistemas podem ser vistos como parte de outro polissistema ainda maior, a cultura total da sociedade.

Tomando tais considerações como base, Even-Zohar faz suas reflexões específicas sobre a situação da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Normalmente, tal literatura ocupa uma posição periférica; porém, há três situações em que ela poderia ocupar a posição central do polissistema, sendo elas: a) quando o sistema é jovem e, logo, ainda em desenvolvimento; assim, há uma busca por outros modelos e temas; b) quando o sistema é considerado periférico ou fraco, o que leva a importação e valorização de modelos literários, e c) quando o sistema literário de determinado país está em crise, logo, procura por novos modelos.

O posicionamento dos quadrinhos no polissistema literário brasileiro, inicialmente, seria na periferia do mesmo, até mesmo por serem uma produção cultural de massa – a qual, segundo Even-Zohar, é colocada de fora do cânone. A produção nacional, comparada com a de outros países tais como Estados Unidos ou com os países europeus, era pequena, sendo que grande parte do que aqui era publicado, o era através de traduções. Dentro do sistema dos quadrinhos, as traduções encontravam-se em posição central, então, por se tratar ainda de uma produção jovem e em processo de formação.

Os quadrinhos traduzidos serviram de modelo para novas produções não somente no Brasil, mas também nos primórdios da produção de quadrinhos nos países europeus e no Japão, segundo Zanettin (2009). Assim, tal qual observou Britto (2009), podemos ver que a tradução de histórias em quadrinhos forjou o surgimento desse gênero literário no Brasil, bem como contribuiu para sua popularização e para o surgimento, posteriormente, de uma produção puramente nacional.

Dos anos 1970 até os dias atuais, pode-se perceber um processo semelhante no que se refere a subgêneros mais recentes de quadrinhos, tais como os mangás e os romances gráficos. No caso da última, a popularização das histórias mais sofisticadas, aliada à formação e crescimento de um público leitor interessado nesse tipo de produção, levou a uma demanda por traduções de tal subgênero – até mesmo por não haver uma produção nacional de romances gráficos, ou sendo essa ainda restrita a produções independentes, pouco conhecidas. Havendo um vácuo no mercado a ser preenchido, investiu-se na tradução de romances gráficos, estando títulos como *Watchmen* e *Sandman* entre os primeiros, conforme vimos algumas seções acima.

A partir dos anos 2000, além da publicação de romances gráficos traduzidos – sendo que, em alguns casos, se tratando apenas de reedições para colecionador de títulos já publicados – começam a surgir nas livrarias romances gráficos nacionais, ou de autoria de quadrinhistas e roteiristas brasileiros. Assim, dentro do sistema das histórias em quadrinhos, começa a surgir um novo modelo, nacional, cujo surgimento foi condicionado pelas traduções.

Como colocou o quadrinista Gonçalo Jr., na reportagem “Livrarias em alta, bancas em baixa” (publicada em 2010, na revista *Cult*), não se criam leitores adultos de quadrinhos; tal hábito viria da infância. Assim, os quadrinhos traduzidos de super-heróis ou da Disney, ou até mesmo as publicações nacionais como *Turma da Mônica* (que, aliás, também têm seu alcance internacional, tendo sido traduzidas para outras línguas, tais quais o inglês), acabariam formando a base desse público, que, ao crescer, tornar-se-ia mais refinado em seus gostos, procurando publicações mais voltadas para sua faixa etária e disposto a pagar por edições de luxo ou de colecionador. Outro motivo citado pelo autor da reportagem seria a baixa criatividade notada nos últimos anos entre roteiristas dos quadrinhos tradicionais (ou seja, de banca). Entretanto, isso pode ser apenas um fator, entre vários, que justificaria a queda de vendas nas bancas. Outro fator poderia ser a preferência desse público-leitor mais adulto por histórias e temas que não encontra nas publicações de banca de jornal.

Para Williams e Lyons (2010), os romances gráficos teriam feito dos quadrinhos produtos mais desejáveis e rentáveis para as livrarias, e não somente para as bancas de jornal, como antes, o que corrobora a observação feita por Gonçalo Jr.. Quadrinhos passaram a ser objetos desejáveis graças aos romances gráficos. Suas traduções possibilitaram, tal qual a tradução de outros subgêneros de quadrinhos (de maneira semelhante ao que as tirinhas ou os quadrinhos de super-heróis possibilitaram no passado), o estabelecimento de tradições nacionais ligadas à produção de histórias em quadrinhos voltadas para um público adulto.

## **Conclusão**

Neste trabalho, traçamos um panorama da história das histórias em quadrinhos, desde seu início, com as *Sunday Funnies*, até as publicações mais recentes, como mangás e romances gráficos. Vimos que, nesse panorama, é praticamente impossível ignorar o papel da tradução. Foi ela a responsável pela popularização mundial das histórias em quadrinhos, levando à apropriação do gênero por diversas culturas ao redor do mundo e ao estabelecimento de tradições locais. Ainda no campo da tradução, mostramos, seguindo os

preceitos de Itamar Even-Zohar (1997), o lugar que os quadrinhos – e os romances gráficos – ocupariam no polissistema literário.

Essa seria, inicialmente, uma posição periférica. Dentro do sistema da literatura em quadrinhos, o cânone era formado por obras traduzidas, o que mostrava tratar-se de um sistema ainda novo e em formação. Com as traduções, houve a abertura de um caminho para produções nacionais – inicialmente, no que se referia a tirinhas e quadrinhos mais tradicionais e, dos anos 1990 até hoje em dia, do subgênero romance gráfico. As traduções condicionaram o surgimento de romances gráficos brasileiros, havendo antes um vácuo na produção nacional relativo à produção desse subgênero em especial.

Também pudemos ver que quadrinhos mais sofisticados – em termos de conteúdo e edição – têm espaço no mercado brasileiro. Inclusive, os “quadrinhos de livraria” estariam tomando o lugar dos tradicionais quadrinhos de banca; talvez por conta da formação de um público consumidor disposto a – e capaz de – pagar a mais por edições de colecionador ou de luxo, e que tem preferência por histórias mais elaboradas formalmente.

## Referências

BAQUIÃO, Rubens César. *Sonhos e mitos: leituras semióticas de Sandman*, 2010.

Dissertação (Mestrado em Linguística), - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2010.

BRITTO, Diogo Filgueiras. *Quem vigia os tradutores – análise de uma tradução de Watchmen no Brasil*, 2009. Monografia (Bacharelado em Letras – Ênfase em tradução – Língua Inglesa) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

ESTADÃO. *Cachalote: 'HQ não depende de literatura'*. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,cachalote-hq-nao-depende-de-literatura,571139,0.htm>. Acesso em 01 de abril de 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies*. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em 01 de abril de 2012.

GAIMAN, Neil. *Absolute Sandman* vol. 1. New York: DC Comics, 2006.

GAIMAN, Neil. *Sandman: Edição Definitiva, Volume 1*. Trad. Jotapê Martins e Fabiano Dernadin. Barueri: Panini Books, 2010.

GAIMAN, Neil. *Snow Day*. Disponível em <http://journal.neilgaiman.com/2004/02/snow-day.asp>. Acesso em 01 de abril de 2011

GONÇALO JR., *Livrarias em alta, bancas em baixa*. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/livrarias-em-alta-bancas-em-baixa/>. Acesso em 01 de abril de 2012.

GROENSTEEN, Thiery. Why are comics still in search of cultural legitimation. In: HEER, Jeet. WORCESTER, Kent. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p.196-436.

LOS ANGELES TIMES. *Dream a little dream*: Neil Gaiman on the 20th anniversary of 'The Sandman'. Disponível em <http://herocomplex.latimes.com/2008/12/01/dream-a-little>. Acesso em 28 de agosto de 2010.

LOS ANGELES TIMES. *Neil Gaiman*: 'Alan Moore got to be The Beatles. ... I was Gerry and the Pacemakers'. Disponível em <http://herocomplex.latimes.com/2008/12/02/neil-gaiman-ala/>. Acesso em 28 de agosto de 2010.

SILVA, Anderson Pires da . *Isto está no gibi: uma pequena história dos quadrinhos no Brasil*, 2000. 112 f. Dissertação (mestrado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

TIMES. *All time 100 novels*. Disponível em: <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/#berlin-city-of-stones-2000-by-jason-lutes>. Acesso em 12 fevereiro de 2011.

TIMES. *At house of comics, a writer's champion*. Disponível em <http://www.nytimes.com/2003/09/15/business/media-at-house-of-comics-a-writer-s-champion.html?pagewanted=2&src=pm>. Acesso em 04 de maio de 2012.

WILLIAN, Paul; LYONS, James. Introduction: in the year 3794. In :WILLIAMS, Paul. LYONS, James. (org.) *The Rise Of The American Comic Artist: Creators And Context*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. p. 22-204.

ZANETTIN, Federico. Comics in translation: an overview. In: ZANETTIN, Federico (org.) *Comics In Translation*. Manchester: Saint Jerome, 2009. p. 1-32.





## **Bom Jardim: Uma crônica plástica**

Michelle Aranda Facchin <sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta algumas reflexões sobre a crônica de Mário de Andrade, em especial a intitulada “Bom Jardim”, escrita em 1929 durante uma das viagens etnográficas do autor pelo país. A crônica é um retrato plástico da realidade brasileira no engenho nordestino e atua como principal material de divulgação da cultura brasileira, em contraposição à cultura europeia.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; Crônica; Cultura brasileira; Viagem etnográfica.

**ABSTRACT:** This work presents some reflections about the chronicle written by Mário de Andrade, especially “Bom Jardim”, written in 1929 during one of the ethnographic trips of the author in Brazil. The chronicle is a colourful portrait of Brazilian reality in the northeast part of the country and also it is an important piece of work to divulgate Brazilian culture, in comparison with the European’s.

**Keywords:** Mário de Andrade; Chronicle; Brazilian culture; Ethnographic trip.

### **1. A crônica de Mário de Andrade**

Assim como em *Macunaíma*, nas crônicas de Mário de Andrade há a incorporação do jeito de falar do brasileiro e também dados que divulgam a cultura do Brasil, há elementos do folclore brasileiro, das etnias brasileiras, especialmente o índio e o negro.

O coloquialismo desejado das crônicas mariodeandradianas, que absorve conscientemente os “erros” para ganhar em vivacidade e que reconhece seu próprio caráter transitório e precário, funciona como um registro quente e dinâmico do tempo, irmanando-se ao público. (LOPEZ, 1992, p.168).

Além disso, Mário de Andrade usa o espaço da crônica para realizar não só o trabalho estético a que já estava acostumado desde 1922, mas, especialmente, é por meio da crônica

---

<sup>1</sup> Docente no Centro Universitário UNIFAFIBE. Mestre em Estudos Literários pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara. E-mail: miafa@bol.com.br.

que percebemos o tom crítico e humanista do escritor. Suas crônicas são esteticamente elaboradas e carregam a ideologia de nacionalização, entendida como um processo de reconhecimento e estabelecimento da cultura nacional. Mário de Andrade foi um humanista e preocupou-se em instruir o homem de seu tempo e, para isso, usou como arma seus textos, em especial as crônicas que, por serem um gênero híbrido, possibilitam a inserção de um tom crítico marcado no texto.

As crônicas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* constituem um importante veículo de suas ideias, além de mostrarem no despolicimento do trabalho jornalístico a humanidade do escritor. Podem ser vistas como tentativa de jornalismo integral de Gramsci na medida em que procuraram ultrapassar a satisfação das necessidades primeiras de informação e lazer de um público, levando-o à análise de sua realidade e ao conhecimento mais profundo de suas necessidades. (LOPEZ, 1976, p. 21).

As crônicas ofereceram-se como arma para a consolidação das propostas modernistas na imprensa de massa (LOPEZ, 1976, p. 21), exigindo do leitor um esforço para interpretação muito maior, pelo fato de fugirem da lógica estética tradicional e levando-o a repensar o papel dos elementos da cultura primitiva para o estabelecimento da identidade nacional.

Ao refletir sobre a crônica, Lopez argumenta que tal gênero textual

Lograva, por força dos desejados e nítidos laços com o tempo presente, entabular uma espécie de conversa, na qual o tom informal vestia o comentário dos acontecimentos sem detalhar notícias, sem interesse em permanecer, consciente da precariedade dos jornais e das revistas. [...], o cronista brasileiro descarta a obrigação de debuxar os contornos nítidos da realidade objetiva [...]. Suas impressões historiam [...].

O leitor aprecia essa crônica breve que lhe transmite, com simplicidade e em um novo ângulo, plasmados à linguagem poética [...]. (LOPEZ, 2004, p. 23).

Ao reeditar suas crônicas para publicação na coletânea *Os filhos da Candinha*, Mário de Andrade atentou para o hibridismo do gênero, desejando demonstrar o que entendia como crônica. Diluiu a referencialidade do texto de jornal, explorando-o como texto literário, em que o poético e a literariedade funcionam.

Como diz Fiorin:

Os gêneros estão em contínua mudança. Por outro lado, qual é a fronteira que delimita a crônica do conto? Temos, nos jornais, crônicas que são verdadeiros contos. Isso não ocorre porque o cronista deixou de lado seu ofício, mas porque os

limites entre esses dois gêneros são mais fluidos do que gostaria nossa alma taxonômica. (FIORIN, 2006, p. 65).

Para Mário, crônica é “o texto descompromissado de grandes ambições; não pede o artesanato exaustivo, nem o rigor da informação”. Crônica “é a libertação da rigidez do gênero”, “é o texto livre, desfadado que pode tratar de qualquer assunto”. (ANDRADE apud LOPEZ, 1992, p. 170).

Conforme aborda Candido:

Parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima os autores acima da sua singularidade e das suas diferenças. É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo. (CANDIDO, 1992, p. 22).

Mário de Andrade assumiu sua coletânea de crônicas *Os filhos da Candinha* como o livro mais bem feito, tanto no sentido estético, pela oralidade e outras subversões na forma, como também no sentido ideológico, uma vez que compreende o amadurecimento intelectual do escritor:

[...] o que me parece mais perfeito, mais... perfazido, como unidade conceptiva de livro, como realização linguística, como regularidade de temperatura intelectual são *Os Filhos da Candinha*. [...]

Na minha opinião, é o livro ‘mais bem escrito’ que já fiz. Falo como estilo normal, estilo que permite seguimento, sequência – pois o estilo poético-heroico do *Macunaíma* tinha que ser o que é mas pra esse livro, e o de *Belazarte* é estilo falado e não, escrito. (ANDRADE, 2008, p. 12).

Assim, como afirma Reuter a respeito da preferência de alguns autores como Proust, “o importante reside não em um real objetivo, mas sim nas percepções e nas sensações. A realidade é fragmentada, multiforme, fluida e muitas vezes decepcionante. As reminiscências e as sensações associadas produzem um real mais interessante” (REUTER, 2004, p.29). O cronista Mário de Andrade, como afirma Lopez: “Supõe, logicamente, a superação da objetividade do ato de informar, arrastando o texto para o campo da linguagem poética; amarra as pontas da crônica como um gênero híbrido – jornalismo e literatura”. (LOPEZ, 2004, p. 27). Mário de Andrade mesmo, em 1942, mostrou-se consciente da fragilidade de classificação dos gêneros. Nessa ocasião, escreveu a Fernando Sabino:

Não se amole de dizerem que os seus contos não são contos, são crônicas etc. Isso tudo é latrinário, não tem a menor importância em arte. Discutir “gêneros literários” é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosam, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua própria forma. (ANDRADE, 1976, p. 44).

“Crônica pura” ou “crônica propriamente dita” é, para Mário de Andrade, aquela que reproduz o cotidiano com humor, partindo de um fato real e transformando-o em versão ficcional; é espaço de criação literária e também de crítica social. Já a “crônica crítica” é o texto que traz o desenvolvimento lógico de um assunto de forma bastante objetiva, sem, por isso, perder o caráter de referência ao real jornalístico. (LOPEZ, 1976, p. 49-52)

Lopez reflete sobre a função “educadora” da crônica e antecipa um comentário sobre a eficácia de Mário de Andrade em “orientar” o seu leitor:

Isso faz com que a crônica possua, em última análise, uma função educadora. Não é um artigo de fundo, seara de argumentação e das provas, mas, na medida em que o cronista espousa uma idéia, uma posição, seu compromisso torna-se tácito, vivido nas opiniões que vai emitindo despreocupadamente no decorrer do texto. [...]. Nesse sentido, a eficácia de Mário de Andrade foi notável e dela trataremos também neste capítulo. (LOPEZ, 1992, p. 168).

A partir disso, é importante pensar no caminho percorrido pela crônica marioandradiana, que veio do jornal e foi reeditada para fazer parte de uma coletânea. É justamente um trabalho poético que possui, partindo do real extralinguístico e recriando um espaço no qual narrativas e circunstâncias se apresentam diferentemente de um texto meramente informativo.

*Os filhos da Candinha*, em linguagem de nossos dias, são os fofoqueiros, aqueles que sabem de tudo e comentam à sua maneira os acontecimentos; são, melhor dizendo, aqueles que trabalham com a invenção, a recriação, partindo da realidade, do fato verídico. O título escolhido nos indica que Mário de Andrade, na medida em que assim se refere a seus escritos, está percebendo a crônica como a transformação de um fato real em uma versão recriada, uma vez que o discurso “candinha” é um discurso de invenção que se apóia na realidade. (LOPEZ, 1992, p.169)

Mário de Andrade explorou a ironia, o deboche e o riso para a manifestação crítica a respeito da realidade brasileira e da necessidade de um processo de valorização nacional.

Além disso, na maioria das crônicas presentes em *Os filhos da Candinha*, há uma exploração dos elementos próprios do conto, o que as torna bem próximas à fábula. Ao trazer elementos do conto para a crônica, Mário explora a fronteira entre esses dois gêneros. Segundo Cortázar (1974, p. 103–163), o bom conto é aquele que, em narrativa curta, é escrito em profundidade, condensando o tempo e o espaço e criando, por meio da técnica, uma tensão e uma intensidade, indo muito além do tema escolhido. Um bom conto é capaz de fazer com que o leitor vivencie o acontecimento relatado, sofrendo com o desenvolvimento da história como se dela fizesse parte. Os textos da coletânea de Mário de Andrade em questão possuem o caráter cotidiano e irônico da crônica e, ao mesmo tempo, utilizam aspectos próprios do conto: a valorização dos personagens para a construção das ações e o trabalho com o tempo da narrativa de forma mais densa do que na crônica, causando a curiosidade do leitor e a fuga de sua realidade para mergulhar no conto e vivenciá-lo. Apresentamos a análise da crônica “Bom Jardim”, a fim de exemplificar o estilo da crônica de Mário de Andrade.

## **2. Crônica “Bom Jardim”**

A crônica “Bom Jardim” contém plasticidade nas descrições que apresenta do engenho, das pessoas, dos animais, enfim, da atmosfera do lugar visitado pelo escritor brasileiro na década de 20 no nordeste e que foi descrito em seu caderno de viagens para, posteriormente, ser transformado em crônica. As viagens realizadas por Mário de Andrade proporcionaram-lhe condições de desenvolver um senso crítico diante da realidade cultural brasileira, dando-lhe condições de fortalecer a identidade da cultura brasileira, aliando sua experiência de viagem ao vasto conhecimento que adquiriu por meio dos estudos e leituras que realizou nas áreas das ciências sociais e antropológicas.

Pode-se dizer que este movimento de busca pelo conhecimento da própria cultura iniciou-se por influência do poeta francês Blaise Cendrars. Em 1924, um grupo de modernistas que participaram da semana de 22 acompanhou Cendrars em uma viagem pelo interior mineiro e, a partir dos apontamentos feitos pelo poeta francês, nossos escritores, incluindo Mário de Andrade, puderam enxergar as possibilidades de valorização da cultura brasileira de modo ainda mais contundente do que aquele que já houvera se colocado alguns

anos antes. Assim, os modernistas assumiram as marcas de nossa identidade, da mistura racial, entre outros aspectos, afirmando, ainda, que era preciso libertar a arte brasileira das influências europeias. Entre todos os modernistas, interessa-nos aqui Mário de Andrade devido à sua constante preocupação em estabelecer a identidade brasileira, por meio da música, do folclore, das raízes étnicas e culturais e da língua portuguesa, em detrimento do português de Portugal.

A partir desse intercâmbio de valores entre Cendrars e os escritores brasileiros paulistanos e também das fortes influências das vanguardas europeias é que há um amadurecimento dos artistas brasileiros a respeito do valor da arte moderna tipicamente brasileira e, conseqüentemente, todo um movimento de valorização da arte nacional.

Há no Modernismo uma extraordinária alegria criadora (“O claro riso dos modernos”, escreveu Ronald de Carvalho), que invade todos os gêneros, atinge as alturas picarescas de Macunaíma, tempera a obra de Antônio de Alcântara Machado, é elevada por Oswald de Andrade e instrumento de análise e por todos manejada como arma de luta.

Esta atitude no fundo é um desejo de retificação, de desmascaramento e de pesquisa do essencial; a ela se prende o nacionalismo pitoresco, que os modernistas alimentaram de etnografia e folclore, rompendo o nacionalismo enfeitado dos predecessores. No índio, no mestiço, viram a força criadora do primitivo; no primitivo, a capacidade de inspirar a transformação da nossa sensibilidade, desvirtuada em literatura pela obsessão da moda europeia. (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 11).

Em 1927, Mário de Andrade iniciou seu exercício de escritor no jornal *Diário Nacional*, onde atuou primeiramente como crítico de arte. Dando seguimento e incrementando seu trabalho no jornal, o escritor escreveu crônicas na coluna *Táxi*. Os textos dessa coletânea apresentam muito da cultura brasileira, reafirmam a validade da pátria, uma vez que pontuam assuntos ligados à cultura brasileira e, por isso, podem ser historicamente considerados como material de análise sociológica do país. Em 1928, o autor escreveu *O turista aprendiz*, coletânea de crônicas onde constam suas impressões e as particularidades dos lugares e das pessoas visitadas durante suas viagens pelo Norte e Nordeste do Brasil.

Entre 1928 e 1939, Mário escreveu suas crônicas em três jornais de destaque, dentre eles *O Diário Nacional*, onde foi também crítico de arte e de literatura. Conforme mencionado por Telê Lopez na introdução da coletânea *Táxi e Crônicas no Diário Nacional* (ANDRADE, 1976, p.21), as crônicas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* constituem



um importante veículo de suas ideias, suscitando, no leitor de jornal, a análise de sua realidade e o conhecimento mais profundo de suas necessidades.

Mais tarde, em 1942, muitos dos textos publicados no *Diário Nacional* foram reeditados para a publicação da coletânea de crônicas *Os Filhos da Candinha*.

Assim como em *Macunaíma*, nas crônicas marioandradianas encontramos criações no que concerne à poética e ao vocabulário, incorporando a oralidade da fala coloquial na língua escrita, incluindo muito daquilo que foi apreendido por Mário de Andrade durante suas viagens etnográficas pelo Brasil. Desse modo, nas crônicas em questão há o estabelecimento de elementos do folclore brasileiro, das raças brasileiras, especialmente o índio e o negro. Além disso, Mário de Andrade usa o espaço da crônica para realizar não só o trabalho estético a que já estava acostumado desde 1922, mas especialmente, é por meio da crônica que percebemos o tom crítico e humanista do escritor. Suas crônicas possuem um objetivo que está além de simplesmente informar, pois são esteticamente elaboradas e carregam a ideologia de nacionalização, entendida como um processo de reconhecimento e estabelecimento da cultura nacional. Mário de Andrade foi um humanista e preocupou-se em mudar o homem de seu tempo e, para isso, usou como arma seus textos, em especial suas crônicas que, por serem um gênero híbrido, possibilitam a inserção de um tom crítico bastante marcado e facilmente apreendido no texto.

As crônicas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* constituem um importante veículo de suas ideias, além de mostrarem no despolicimento do trabalho jornalístico a humanidade do escritor. Podem ser vistas como tentativa de jornalismo integral de Gramsci na medida em que procuraram ultrapassar a satisfação das necessidades primeiras de informação e lazer de um público, levando-o à análise de sua realidade e ao conhecimento mais profundo de suas necessidades. (LOPEZ, 1976, p. 21).

A crônica “Bom Jardim” é construída em forma de narrativa e foi extraída do diário intitulado *O turista aprendiz*, que Mário de Andrade confeccionou durante sua viagem para o Nordeste. Trata-se de um episódio no engenho visitado por Mário de Andrade. O narrador descreve o terreno do engenho, os bois, os jericos, o cambiteiro, o cozinheiro (“cunzinhadô”), etc., e a forma como o melado é feito. O texto termina quando o melado fica pronto:

A espuma, mais profunda, quase cor das epidermes daqui, foi se entumescendo, entumescendo oval, com um biquinho no centro, ver peito de moça. “Peito de moça” é que falam mesmo, peito de moça... É o açúcar, delicioso, alimentar, apaixonante. Moreno e lindo mesmo, como um peito de moça daqui. (ANDRADE, 2008, p. 118)

Essa crônica possui muitos fragmentos descritivos e poucas mudanças de estado. Além disso, nela há uma cadência que a configura como um quadro, uma cena dos nordestinos em suas atividades rotineiras. No trecho que segue, percebemos uma economia de verbos de ação e um forte apelo às impressões do narrador:

Na anca do terreno o sol se achata no amarelo sem gosto da bagaceira. Perfume lerdo, que não toma corpo bem, não se sabe se de pinga, de açúcar, de caldo de cana. Bois. Três, quatro bois imóveis, mastigando a cana amassada, fortes, alguns de bom estilo caracu no casco, no pêlo. [...].  
Vem o cambiteiro com o jericos [...]. (ANDRADE, 2008, p.117).

Identificamos no texto o que Reuter (2004, p. 27) caracteriza como “descrição expressiva”, ou seja, uma descrição que se funcionaliza, buscando “simbolizar de modo mais preciso uma atmosfera ou uma personagem”. Os personagens em cena são os jericos, os bois, o cambiteiro, o narrador, os homens com “chapéus chins” e o “cunzinhadô” do melado. Eles são apresentados ao leitor por meio de uma focalização que chamamos de “visão de fora”, com base em Todorov:

Pode-se ver uma outra dimensão significativa da rede de visões na relação que se estabelece entre o narrador e as personagens: os dois sistemas opostos poderiam ser qualificados como visão “de dentro” e visão “de fora”. No primeiro caso, a personagem não tem segredos para o narrador; no segundo, este nos pode descrever os atos da personagem, mas ignora-lhe os pensamentos e não tenta adivinhá-los. (TODOROV, 1970, p.44).

Conforme Candido afirma, a personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (CANDIDO, 2007, p. 54). Dessa forma, o texto de “Bom Jardim” clama por uma identificação do leitor com as personagens, por exprimir a realidade do nordestino no engenho, conforme expresso no seguinte trecho:

[...] dois homens vêm, um na frente outro atrás, rituais, eretos, no sempre passo miudinho e dançarino dos brejeiros.

[...]

Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo, se movendo no esforço, transportando em cocos enormes de cabo preso no teto, o caldo fervendo [...]" (ANDRADE, 2008, p. 117-118).

Ao mesmo tempo em que a presente crônica divulga o trabalho do nordestino no engenho, ela também reifica os personagens, animalizando-os no momento em que os configura com ênfase na parte física apenas, sendo que o aspecto moral é que permitiria ao leitor saber das emoções do personagem, o que, conseqüentemente, pode causar um sentimento de empatia e também de humor. Segundo Propp, "A representação do homem como coisa é cômica" (PROPP, 1992, p. 73). Da forma como a narrativa descreve os personagens, enfatizando os músculos, a parte baixa do corpóreo, ela causa um efeito de afastamento do leitor, um movimento que Bergson (1993, p. 19) considera "anestesia momentânea do coração", porque o leitor passa a ver os personagens como coisas, inanimadamente, tolhidos do apelo emocional que os heróis suscitam, por exemplo.

Inversamente à reificação dos personagens, o texto personifica os objetos inanimados, aos quais são atribuídas ações humanas, como por exemplo, a espuma do melado, que foi "se entumescendo", o "ouro pesado" do homem "perfilando sobre o ouro claro da espuma das tachas", as "tachas fabricando açúcar", o canaleta, que "conduz o caldo de cana pra cascatear pesado", os "estigmas do zebu" que "principiam aparecendo na zona" e o vento que "vem e achata a fumaça da fervedura". Essas personificações são interessantes, já que vivificam tudo ao redor do narrador-personagem, como nos contos de fadas, em que há a abóbora que anda, a vassoura que voa, etc. Vale ressaltar que a personificação é uma estratégia muito utilizada nas narrativas poéticas.

No caso desta crônica, percebemos que a personificação e a reificação configuram-se como um jogo possível no plano ficcional. Notamos que há um cuidado na confecção do texto para que a verossimilhança externa seja mantida. Um exemplo disso é o uso de vocabulário popular "trabuca", "cunzinhadô", "meladura", etc. Complementarmente, o estético transborda e demonstra-se presente em toda a crônica, o que nos faz pensá-la sob um viés poético, em que as impressões do narrador configuram a cena com bastante plasticidade, recriando no texto a cadência do andar do nordestino.

Essa configuração do ritmo de andar do nordestino no engenho é ocasionada pela repetição da preposição “d”, que expressa lentidão, conforme mostra o seguinte trecho: “não se sabe se de pinga, de açúcar, de caldo de cana.”. Já no trecho em que é descrito o cozinheiro do melado, percebemos que a frequência dos fonemas consonantais explosivos: “k”, “d”, “p”, “t” e “o” configuram o movimento do corpo do cozinheiro, que bate na caldeira, no esforço para mexer o caldo: “Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo, se movendo no esforço, transportando em cocos enormes de cabo preso no teto, o caldo fervendo, ouro claro, duma para outra caldeira” (ANDRADE, 2008, p. 118).

Essa plasticidade faz parte da preocupação de Mário de Andrade com o poético nas crônicas. Nessa crônica especificamente, esses traços sonoros se destacam e predominam, criando a atmosfera da cena relatada pelo narrador. Isso enriquece o texto e ratifica as questões sobre os dois projetos de Mário de Andrade, o estético e o ideológico:

Mário de Andrade, analisando sua época e sua obra em Movimento modernista, deixa claro que seu projeto ideológico e estético sempre estivera vinculado ao projeto linguístico. Seria essa a forma de unir o nacionalismo de conscientização à pesquisa de nossa língua como realidade diversa da língua de Portugal, por resultar de uma adaptação às nossas condições. (LOPEZ, 1976, p. 29).

Nessa crônica, os dois projetos são seguidos e se complementam: o estético (de literariedade) e o ideológico (de valorização da cultura nacional). Conforme notamos nas palavras de Lafetá:

Mário é, de fato, entre os escritores que estamos estudando, o esforço maior e mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país (LAFETÁ, 1974, p.115).

Na crônica, percebemos o encantamento do narrador pelo que vê no engenho: “E que cor bonita a dessa gente!... Envergonha o branco insosso dos brancos... Um pardo dourado, bronze novo, sob o castelo de índio às vezes, liso, quase espetado.” (ANDRADE, 2008, p 117). Esse movimento de valorização do nordestino e do índio é uma divulgação da cultura que Mário considera essencialmente brasileira.

A valorização da cultura nacional, em contraposição à estrangeira é ratificada pelo parágrafo seguinte da crônica:

Entro no engenho. É dos de banguê, tocado a vapor. Os homens se movendo na entressombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins: meio se colonializa a sensação em mim. *Não parece bem Brasil...* Está com jeito da gente andarmos turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei que mais... *Todos os atrasos da conveniência imperialista.* (ANDRADE, 2008, p. 117; grifo nosso).

Nesse trecho, percebemos a predominância de uma ironia retórica, conforme grifos, uma ironia de caráter argumentativo, que expressa na forma de dizer uma carga de desaprovação. No caso do trecho acima, a ironia está em equiparar o Brasil às outras colônias (África, Ásia), sendo que todas são constituídas por um traço comum, o atraso, ou melhor, os atrasos provenientes do colonialismo e “convenientes”, conforme traz a crônica, para o domínio imperialista inglês, italiano, francês e português.

Em relação à construção “da gente andarmos turistando” é certo que Mário de Andrade utilizou a língua portuguesa como ferramenta de explicitação das características da fala popular brasileira e, para tanto, ocasionou, frequentemente, desvios da norma culta, aproximando-se da oralidade, arranjos do vocabulário, ao qual acrescentava termos nordestinos, e outras mudanças, conforme Bandeira aponta:

No princípio de *Paulicéia*, escrito em 1921, dizia o autor: “Pronomes? Escrevo brasileiro”. Escrevia mesmo, mas espontaneamente, como toda a gente que no Brasil escreve com naturalidade. A advertência em relação aos pronomes era desnecessária [...]. as liberdades, às vezes excessivas, do livro são de outra ordem: neologismos fabricados por necessidade ocasional de expressão [...], um gosto de substantivar advérbios [...]. “Pouco me incomoda”, escrevia-me ele, “que eu esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal: o que escrevo é língua brasileira pelo simples fato de ser a língua minha, a língua do meu país [...]” (BANDEIRA, 1957, p. 130-131).

A questão ideológica de valorização da cultura brasileira em contraposição à estrangeira ressoa no uso de regionalismos e nos arranjos linguísticos ocasionados por Mário de Andrade. O autor utiliza regionalismos e transpõe a oralidade na escrita para expressar o jeito de falar do nordestino: “Outro malaio, bigodinho ralo, trabuca ali. É o “cunzinhadô”, como dizem lá em Pernambuco – o “mestre”, o homem importante que dá o ponto no mel.” (ANDRADE, 2008, p. 118). Compreendemos essas manipulações linguísticas como forma de

divulgar a cultura brasileira, conforme o próprio narrador mesmo diz: “como dizem lá em Pernambuco” (ANDRADE, 2008, p.118), e também de crítica às influências estrangeiras.

Como diz Fiorin (1997, p. 39), “A coerção do material é responsável pelo fato de determinados aspectos do sentido serem mais bem expressos por um tipo de manifestação do que por outro”.

A postura ideológica de resistência à influência estrangeira se expressa também, dentre outras, na crônica “Biblioteconomia”:

Não nos custa a nós, americanos, aceitar religiões, filosofias, e mesmo importar civilizações aparentemente completas. O nosso dicionário vai de A pra Z, direitinho. Tem F tem L e tem R: Fé, Lei, Rei. O que não nos é possível importar é a precedência orgânica dessa Fé, dessa Lei e desse Rei, nascidos de outras experiências. (ANDRADE, 2008, p. 120).

## **Conclusão**

Por meio do estudo realizado foi possível identificar alguns aspectos importantes na crônica “Bom Jardim”, que poderão ser aprofundados para pesquisas de outros textos de Mário de Andrade. É notável o tratamento estético realizado pelo escritor, que traz à tona aspectos culturais nacionais, por meio da apresentação do tipo brasileiro, da natureza e de outros elementos que representam o Brasil. O esforço do escritor é nítido no sentido de conhecer a diversidade cultural brasileira, por isso suas leituras e viagens pelo país foram frequentes. Conforme afirma Moraes, a busca de Mário de Andrade pela originalidade nacional pode ser notada pela adesão do escritor à etnologia e ao folclore, “que buscavam determinar as qualidades do elemento primitivo definindo-as com relação ao elemento civilizado.” (MORAES, 1990, p.70).

Nessa tentativa de estabelecimento do nacional, Mário de Andrade desabafou:

Os próprios norte-americanos de Iquitos que segurança por terem uma civilização por detrás. Nós é esta irresolução, esta incapacidade, que uma capacidade adotada, uma religião que seja, não evita. D’áí uma dor permanente, a infelicidade do acaso pela frente. (ANDRADE, 1976, p.165).

Mário de Andrade compara o nacional com o que não é nacional, a fim de despertar o olhar do brasileiro sobre a necessidade de valorização de sua própria cultura. É o que notamos na crônica “Brasil-Argentina”:

No campo me acalmei com segurança. Estávamos em pleno domínio do “nacioná”, com algumas bandeiras argentinas por delicadeza.

[...]

Mas logo bem brasileiroamente desanimei, lembrando que seria inútil uma lavada exemplar. Não serviria de exemplo nem de lição a ninguém. Ao menos meu amigo foi generoso comigo [...]:

-Era natural que vocês perdessem...Os brasileiros “almejam” vencer, mas os argentinos “quiseram” vencer, e uma coisa é almejar, outra é querer. Vocês...é um eterno iludir-se sem fazer o menor gesto para ao menos se aproximar da ilusão. [...]

A força verdadeira de um povo é converter cada uma das suas iniciativas ou tendências em norma quotidiana de viver. Vocês?... nem isso... Os argentinos, desculpe lhe dizer com franqueza, mas os argentinos são tradicionais. (ANDRADE, 2008, p. 67).

A obra de Mário de Andrade é construída sobre esses pilares de comparação com o estrangeiro e na busca constante das características brasileiras, por meio das leituras e viagens que realizou pelo país. O escritor compreende nacionalismo como um processo de constante pesquisa sobre as características culturais brasileiras. Como afirma Moraes:

A defesa do que Mário de Andrade chama de “sabença” vai frutificar nos anos seguintes no esforço estudioso do levantamento e análise dos elementos que devem constituir o ser nacional. Na composição de Macunaíma e em seus escritos críticos da época nota-se o cuidado rigoroso de efetuar o levantamento do material que torna possível traçar o perfil do Brasil. (MORAES, 1990, p. 73).

Com isso, é possível pensar na crônica mariodeandradiana como ferramenta de divulgação dos valores e cultura nacionais em contraposição à estrangeira e, ao mesmo tempo, como espaço de criação e inovação, conforme a proposta feita pelos modernistas desde a primeira fase do movimento. Mário de Andrade acreditou no que chamou de nacionalismo consciente e o via como um caminho verdadeiro de crescimento e desenvolvimento tanto das pessoas como do patrimônio cultural do país.

## Referências



ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade e a questão da língua. In: \_\_\_\_\_. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: São José, 1957.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1993.

CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org). *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo* 3. 6. ed. São Paulo: Difel, 1977.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FIORIN, J. Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

LAFETÁ, João Luiz M. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LOPEZ, Telê Porto Ancona.(Org.). *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920 – 1921*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CANDIDO, A.(Org). *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_. Apanhando “Táxi”. In.: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp.21-26.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos E. O. (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

**Narrando a si e ao outro nas redes sociais:  
*Gossip girls* e as delícias da fofoca<sup>1</sup>**

Rosane Cardoso<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa o *boom* editorial *Gossip girls*, série que conta as aventuras de ricos adolescentes nova-iorquinos. O texto intermedeia a narrativa usual com a de um blog mantido por uma misteriosa personagem. Embora a coleção corresponda, em tese, às conhecidas tramas da narrativa de massa, ela leva a pensar, dada a ampla receptividade aos textos, sobre os novos modos com os quais o jovem se relaciona com o mundo e com a leitura.

**Palavras-chave:** Narrativa juvenil contemporânea; Leitura; Teen chik lit; Redes sociais.

**Abstract:** This work analyzes the editorial boom from the series **Gossip Girls**, which tells the love life adventures of rich teenagers in New York City, interposing usual narrative and a blog maintained by a mysterious female character. Although the collection corresponds, in theory, with the well-known plots of mass culture, the series makes you think, given a wide receptivity to the texts, about conceptions of reading and juvenile literature, from new ways the young finds in order to establish relations with the world and the reading.

**Keywords:** Contemporary Youth Narrative; Reading; Chick Lit; Social Networks.

*No se escribe para especialistas, sino que se debe llegar al lector más común y formar parte de una comunidad.*

Mario Vargas Llosa

Há muito são conhecidas histórias rocambolescas, dirigidas ao público feminino, sobre a busca e os percalços do amor. Até chegar ao final feliz, a heroína deve passar por mil apertos, deparar-se com um amor impossível – pelas mais variadas razões – para então ser

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no III Congresso Internacional de leitura e de Literatura Infantil e Juvenil e II Fórum Latino-americano de Pesquisadores de Leitura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nos dias 9, 10 e 11 de maio de 2012. O trabalho foi apresentado e consta nos anais do evento com o título de *De casadoiras a blogueiras: leituras sobre o amor e a fofoca nas redes sociais*.

<sup>2</sup> Doutora em Letras. Professora no Curso de Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul e no Centro Universitário UNIVATES.

capaz de ver vitoriosos seus intentos ou, como também é comum, ceder à insistência amorosa do pretendente. Este enredo não constitui mistério para ninguém. De Barbara Cartland a Danielle Steel, a saga pelo príncipe encantado persiste, embora os empecilhos nunca sejam fáceis e ser princesa exija atributos que não pertencem às mortais comuns.

Paralelo a Danielle Steel, Nora Roberts e Barbara Woods, outro gênero, mais leve e divertido, vem recebendo aceitação das leitoras e enchendo os cofres das respectivas editoras. A *chik lit* tem como precursor *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, obra que revoluciona o romance amoroso convencional. A chave do sucesso é simples. Em geral, a protagonista tem entre 25 e 30 anos, ainda não encontrou o homem da sua vida e luta para superar uma ruptura dolorosa. Urbanas, em busca da realização profissional, são sexualmente livres e desfrutam dessa liberdade. A narrativa, em primeira pessoa, é ligeira e divertida. No final, solucionam seus problemas e aprendem uma importante lição de vida.

A *chik lit* é um fenômeno comprovado não só pela venda assombrosa de livros, como pelo êxito no cinema e na televisão<sup>3</sup>. O gênero nasceu nos anos de 1990 e segue firme e tem provocado identificação imediata na receptora que se sente “exatamente assim”, detectando que lhe sucedeu algo semelhante (VNUK, 2005), já que essas narrativas, ao contrário do conto de fadas de Cartland, por exemplo, não levam a terras exóticas, nem traçam heroínas de beleza inalcançável, muito menos o amor eterno. As protagonistas têm problemas de peso, estão preocupadas com a passagem do tempo, são atrapalhadas, inseguras. E, mesmo quando a vida é glamourosa, caso de *Sex and the city*, seguidamente o cartão de crédito estoura, o amante vai embora, há paixão e abandono, desengano que elas compensam com muitos sapatos, álcool e, principalmente, outros homens. Apesar dos equívocos românticos, são mulheres maduras que, por isso, sabem que devem seguir em frente, já que não restam alternativas: o aluguel tem de ser pago, a mesa de trabalho despachada, a dieta não pode parar. Ou seja, a adolescência acabou definitivamente e a responsabilidade pela própria vida pertence somente a essas decididas mulheres normais.

Na esteira da *chik lit*, nasce a *teen chik lit*<sup>4</sup>, dirigida ao público feminino adolescente e com as necessárias adaptações. Um dos destaques no gênero é a série *Gossip girls*. Mas se

---

<sup>3</sup> Além de *Sex and the city* e dos dois filmes de *Bridget Jones*, ainda há *O diabo veste Prada*, romance de Lauren Weisberger, levado ao cinema. Meryl Streep concorreu ao Oscar pela participação na película.

<sup>4</sup> Ver lista em <http://www.twpusc.org/library/teens/booklists/chicklit.htm>

engana quem espera histórias mais amenas por se dirigir a um público jovem e por falar de garotos de 16 anos, em média.

São 11 os principais livros da série, tendo em vista que o 12º surge para contar o “antes” das personagens envolvidas. Houve o lançamento, ainda, de *Os Carlyle*, outro *spin-off* da coleção. Ou seja, depois de encerrada a coleção, a autora volta com novas aventuras, como costuma acontecer em séries televisivas e/ou cinematográficas. Os seguintes livros compõem a série: 1) *As delícias da fofoca* (*Gossip girl*); 2) *Você sabe que me ama* (*You know you love me*); 3) *Eu quero tudo* (*All I want is everything*); 4) *Eu mereço!* (*Because I'm worth it*); 5) *Do jeito que eu gosto* (*I like it like that*); 6) *É você que eu quero* (*You're the one that I want*); 7) *Ninguém faz melhor* (*Nobody does it better*); 8) *Nunca mais!* (*Nothing can keep us together*); 9) *Vai sonhando* (*Only in your dreams*); 10) *Eu não mentiria pra você* (*Would I lie to you?*); 11) *Não me esqueça* (*Don't you forget about me*).

Lançado em 2003, *Gossip girls* rendeu uma bem sucedida franquia televisiva, já encerrada (pode-se assistir às reprises), e as bibliotecas seguem emprestando os livros e as livrarias, vendendo. Repleta de clichês relacionados ao amor, ao primeiro beijo e à relação sexual – o que às vezes é o mesmo – não deixa de entreter de acordo. Não parece ter a pretensão de ser levada demasiadamente a sério no que diz respeito à verossimilhança: a garota que pode beber até cair, voltar para casa no horário que quiser, tem sérias restrições sobre perder a virgindade, troféu a ser guardado para uma grande ocasião que não é, necessariamente, o casamento.

Embora o amor seja uma meta importante, constituir família não é o objetivo principal das garotas envolvidas, mais interessadas em discutir em qual universidade vão entrar. O sofrimento ocorre quando, por exemplo, o amado decide-se por uma universidade distante ou de menos *status*. Outros obstáculos recorrentes são o divórcio dos pais, a escolha da roupa ideal, as brigas com os irmãos, quem está transando com quem, a (possível) traição da amiga e, sobre todas as demais situações, a fofoca.

As principais personagens são Blair Waldorf, Serena van der Woodsen, Jenny Humphrey e o irmão Dan, Nate Archibald, Isabel Coates. O núcleo está baseado sobretudo em Blair, jovem rica passando por uma crise pessoal devido ao casamento da mãe com um homem que a garota detesta. Blair ainda sofre com o fato de sua melhor amiga, a belíssima e

popular Serena, ter passado uma larga temporada na Europa sem contatá-la. Entre elas existe Nate, namorado de Blair apaixonado, no início da trama, por Serena. Ao longo da coleção, muitas reviravoltas são propostas, amores são perdidos e reencontrados, amizades se constroem e são destruídas por inveja, ciúme, insegurança. Bastante mais movimentada que a *chik lit*, parece haver aí uma imagem da mobilidade adolescente, em descobertas constantes na constituição de determinada identidade, ainda que prevaleçam, como convém ao gênero, os clichês sobre juventude.

Ao buscar detectar-se quem é o leitor pressuposto ou o que é literatura juvenil<sup>5</sup> deste ponto de vista, a obra é restrita, a começar pelo grupo social que privilegia como personagens. São ricos, absurdamente ricos, e tem uma vida fabulosa, pautada pelas roupas de marca e pela atitude que convenha a sua classe social. Afora isso, estudam e fofocam, numa generalização sobre o que os adolescentes gostam de fazer, conforme atesta a editora: “adolescentes adoram fofocar em qualquer lugar do planeta”<sup>6</sup>. Cruel, às vezes, mas de um descarado voyeurismo, o leitor também espia a vida dos mais belos, mais ricos, mais *fashion*, conforme a editora promete:

No mundinho fabuloso dos jovens da alta sociedade nova-iorquina as fofocas **são sempre mais divertidas**<sup>7</sup>, nem que seja pelas suas roupas caras de estilistas famosos, pelas casas de férias em lugares hiperchiques, pelos litros de bebidas que consomem ou pelas brigas sem qualquer motivo. Em *Gossip girl*, iremos conhecer o universo quase secreto dos alunos das tradicionais escolas particulares para meninos e meninas [...]. Todos moram nos endereços mais caros da cidade, em apartamentos suntuosos com vista para o Central Park. Herdaram os traços clássicos de suas famílias aristocráticas e não têm muito com o que se preocupar: podem beber à vontade, contando que não deixem seus pais constrangidos; são inteligentes e, no máximo, ficam um pouco nervosos quando o assunto é sexo ou decidir em qual universidade irão se inscrever. Mas tudo sempre com muita classe, *of course*.<sup>8</sup>

Não resta dúvida quanto aos estereótipos presentes na apresentação em relação ao adolescente e, por consequência, à leitora adolescente. O jovem encara o futuro com vistas ao *status* social, celebridade, poder, sucesso e riqueza, ao mesmo tempo em que deseja os prazeres da vida com base no conforto e no luxo que o dinheiro lhe dará. Nem por isso, no entanto, deixa de pensar no bem-estar social e na renovação político-econômica,

---

<sup>5</sup> A série é catalogada como **literatura juvenil**.

<sup>6</sup> Comentário na apresentação da série.

<sup>7</sup> Grifo meu.

<sup>8</sup> A citação não está referenciada porque faz parte da apresentação da obra e aparece na contracapa de todos os livros da série.

preocupando-se com democracia, liberdade e independência. Erikson (1988), na revisão que faz da teoria da identidade na adolescência, afirma que o estabelecimento da identidade vem acompanhado de fortes interesses ideológicos. Nessa linha, a literatura tem estado ligada ao tipo de herói e tema que enfatizam valores sociais importantes para cada época, além de proporcionar a esse público todo o devaneio que for necessário. Para Heidrun Krieger Olinto (OLINTO, 1995, p.42), “a recepção literária evoca associações, emoções e fantasias que permitem desenvolver aptidões para construir sentidos”. Além disso, a literatura exclui os perigos da realidade, possibilitando sentimentos reais, vivência de ações da história sem, contudo, ter as consequências da realidade.

Porém, na recepção da série, os pecadilhos são tentadores. Nenhuma personagem está muito interessada no bem-estar social. E ninguém espera ser levado a sério. Mesmo assim, acompanhando o que dizem os estudiosos supracitados, é possível imaginar o devaneio do leitor diante da vida deslumbrante das personagens. Se, por um viés, a narrativa se torna algo irreal, a identificação é coerente com o desejo de status social e o jovem pode viajar pelo universo literalmente paralelo em que vivem as criaturas de Ziegesar.

*Gossip girls*, no entanto, inova ao intermediar a narrativa usual com a do blog mantido por uma misteriosa personagem, mimetizando, assim, um espaço virtual de interação por excelência. Enquanto a narrativa em terceira pessoa segue morna e sem originalidade, o blog rompe com quaisquer condescendências. Não se sabe quem é a blogueira que assina justo como *Gossip girl* e introduz o ambiente com a seguinte advertência: “todos os nomes verdadeiros de lugares, pessoas e fatos foram alterados ou abreviados para proteger os inocentes. Quer dizer, eu”<sup>9</sup>.

A nota se repete sempre que a fofoqueira aparece, tendo em vista que as páginas escritas por ela reproduzem o que seria um blog real. Isto é, embora haja uma mobilidade de novidades sobre os envolvidos, o formato gráfico das páginas em que ela aparece é sempre o mesmo. Do ponto de vista do conteúdo, pode-se dizer que ela cumpre o que promete, na medida em que a única protegida da própria língua ferina é ela mesma, pois as abreviaturas e omissões sobre os envolvidos não enganam a ninguém, nem aos leitores fictícios, nem aos pressupostos como reais.

---

<sup>9</sup> A citação não está referenciada porque aparece sempre que a *Gossip girl* entra em cena.



Outro fator de interesse na coleção é a onipresença da narradora. Ainda que na produção de massa isso seja comum, a inovação está em compartilhar informações e intrigas com os leitores virtuais que, por sua vez, também sabem muito sobre as personagens narradas. É como fofocar sobre gente importante num determinado contexto e poder debater impressões no grande fórum que fortalece opiniões absolutamente arbitrárias. Por outro lado, o envolvimento com a vida dos fofocados ratifica-lhes a posição de *high society* que representam. Em síntese, não são protagonistas por centralizar a trama, mas o são por ser o foco na vida e nas discussões de outro grupo, o da rede. Nessa situação, as personagens se virtualizam e passam a ser vistas como celebridades. Desse imbróglio nasce a verdadeira atriz principal, a gossip girl.

A adolescente que se apresenta no blog é maldosa, mimada e de uma irresponsabilidade moral atroz, reforçada por um inegável sarcasmo. Não importa a quem tenha de ferir. Simplesmente o faz, ovacionada por fieis seguidores. Vale destacar que se está diante de um espaço de domínio público. O que se diz, o que se vê, o que se contesta é livre. A dona do blog, entretanto, não atua assim por despeito de classe ou por depreciar o mundo em que vive o grupo que detrata. Ela também pertence aos seletos:

Aqui no Upper East Side, todos conhecemos a cura para a melancolia: uma dose de vestidos de noite totalmente sexy Jerediah Angel, um par de Manolos de cetim preto, aquele novo batom vermelho “Ready or not” que você só pode comprar na Bendel’s, uma boa depilação com cera na virilha e uma montanha generosa de loção de auto bronzamento Estée Lauder, para o caso de o bronzamento de St. Barts que restou do feriado de Natal finalmente ter desaparecido. A maioria de nós está terminando o ensino médio – *até que enfim*. Nosso pedido de admissão na faculdade foi encaminhado e nossa agenda está leve. (ZIEGESAR, 2009, p.8-9)

Na mesma linha, recebe *posts* como esses: “Minha família sempre passa as férias de primavera no Havá porque eu tenho quatro irmãos menores que adoram surfar – eu sei, minha vida é um inferno”. (ZIEGESAR, 2008, p.152). Que não se subestime esse “inferno”. Ele pertence a um sofrimento verdadeiro. Não está em questão a possível superficialidade das personagens, nem se pensa aqui em relacionar à idade dos envolvidos, mas na dimensão que atingem enquanto imersos em um mundo que existe mais do ponto de vista das redes sociais do que no cotidiano real. Ou seja, a queixa da menina que vive um inferno havaiano é dirigida não a amigos ou familiares, mas a uma ilustre desconhecida com quem, no entanto, possui total intimidade para contar medos e infelicidades.

A fofqueira não parece existir na vida dos protagonistas da narrativa. Seu protagonismo se deve àqueles que a admiram e a veem como a mais onipresente das criaturas. Ela é o narrador privilegiado de um mundo ao qual não pertencem os que a acompanham no blog. São variados *posts* nos quais faz suas análises da situação, recebe observações e perguntas, dá conselhos, conhece gente. Além disso, sua onisciência abre os capítulos de cada livro, faz supor que a outra narrativa também lhe pertence.

Apesar de a abordagem adentrar aos sites de relacionamentos, não chega a ser totalmente original esta narração. *Gossip girls* é fiel seguidora das *chik lit* *Sex and the city* e *Bridget Jones*. Tanto em um quanto em outro texto, a voz em *off* da narradora antecede, intermedeia e complementa os acontecimentos com impressões pessoais. *Sex and the city* não deixa esquecer que o que se passa faz parte da coluna da autora. *Bridget Jones diaries*, como indica o nome, são as pérolas cotidianas, amorosas, profissionais que a protagonista lança no diário.

Se *Gossip girls*, como literatura juvenil, não está na ponta das discussões como logrou estar *Harry Potter* ou a saga *Crepúsculo*, ao menos tem sido debatido de forma polêmica. A exposição de jovens, especialmente meninas, à sexualidade, oferece um vasto campo de discussão a estudos de gênero (TOFFOLETI, 2008). Além disso, insere-se na cultura do espetáculo. Ser adolescente, nesse contexto, poderia ter como sentido, segundo Toffoleti (2008), o retrato de uma representação não realística da adolescência feminina, um ideal praticamente sem possibilidade de fazer parte da vida cotidiana. Por outro lado, o leitor, apesar de não se identificar como a vida social das personagens cheias de privilégios, não está impedido de fantasiar, sentindo o prazer desse mundo raro, caracterizado como um “poderia ser”. Para a autora, algo mais pode ocorrer: a identificação não precisa de um esforço da fantasia, pois a leitora comum pode, através das relações que estabelece nas redes sociais, fingir-se de personagem semelhante àquela que admira na narrativa: “como a experiência *transmídia* sugere, o espetáculo adquire um novo sentido quando imergimos nas tecnologias.” (TOFFOLETI, 2008) <sup>10</sup>.

A série faz parte do momento em o livro impresso “deixa de ser um modelo absoluto para o escritor, uma vez que hoje narrativas sem papel, ou até mesmo híbridas, podem se

---

<sup>10</sup> “As the transmedia experience suggests, the spectacle takes on new meaning as we become immersed within technologies.” **Tradução minha.**

utilizar de vários suportes para publicação” (COSTA, 2011, p. 35). O mesmo, como vimos, pode ser pensado sobre o leitor, guardadas as devidas proporções. Com isso, o conceito de livro e, por conseguinte, o de literatura, começa a trepidar. Os gênios não desaparecerão, nem mesmo o livro, ao menos assim parece. Trata-se de uma revolução de forma, modos e práticas.

Segundo Armando Petrucci (1997), o que se percebe em relação à leitura é o fato de estarem se instituindo novas formas de ler. Uma nova leitura de massa, chamada por alguns de pós-moderna, se configura como anárquica, egocêntrica, baseada no imperativo de cada um ler – e poder ler – o que bem entende. O consumidor da cultura de mídia se acostumou a mensagens fragmentadas. Como resultado, formaram-se leitores que não possuem um cânone ou ordem de leitura, nem adquiriram respeito pela ordem do texto, com começo, meio e fim. Esses leitores também são capazes de acompanhar uma sequência de acontecimentos extremamente longa, contanto que seja dotada das características de hiper-realismo mítico que são próprias da ficção narrativa do tipo dito “popular” (PETRUCCI, 1997, p. 220). O nascimento das novas práticas de leitura e do leitor anárquico, representado, sobretudo, pelos jovens, tende a tornar-se o modelo predominante no futuro. (PETRUCCI, 1997).

*Gossip girls* corresponde e não corresponde aos estudos de Petrucci, embora tenha que se levar em conta o fato que o “modelo predominante do futuro” ainda não chegou. Ainda que a rede faça parte intensivamente da vida do adolescente, ele ainda não abandonou o suporte de papel, como comprova a venda intensa de livros. Talvez não precisem, uma vez que a mimetização proposta pelo blog, juntamente com a trama tradicional, supram o entremundos onde estão. Ou, se pode ter a ciência de que o que o leitor quer é um texto que o atraia, sem que se entre, aqui, no mérito da referida leitura.

A leitura literária para adolescentes cobra definição e atenção por estar ligada, seguidamente, à infantil, ou então, num extremo oposto, à adulta. No Brasil, tanto *Alice no País das Maravilhas* como os romances de Alencar e Machado de Assis estão inseridos na literatura juvenil. No meio, pululam textos de qualidade questionável juntamente com alguns excelentes, todos buscando atender ao gosto do seu público-alvo. Assim, essa literatura segue, muitas vezes, aquilo que supostamente o jovem deva ler ou gostar de ler, segundo a ótica do adulto.

A crítica que se ouve, *grosso modo*, em relação ao jovem e a sua relação com a leitura online diz respeito à fragmentação do conhecimento e da dificuldade em concentrar-se em uma leitura exigente quando o ambiente virtual oferece tanto dinamismo. O adolescente faz parte o grupo social que mais acessa as novas mídias e as redes sociais. Porém, se essa dispersão é verdadeira e se o ambiente virtual tem realmente tanto poder, também é fato a aceitação do leitor adolescente por histórias impressas sobre bruxos, vampiros, meninas ricas, etc. E, sobretudo, são textos que não estão sendo lidos na rede. A *web*, como sabemos, é o espaço em que os fãs dessas aventuras discutem e divulgam essas obras. Assim, de fato, o que tem mudado em relação ao que se oferece à literatura e ao leitor juvenil?

A série contradiz, igualmente, o clichê que o adolescente não lê. Não apenas esta coletânea como vários outros fenômenos midiáticos têm demonstrado que o jovem lê independente do número de páginas e de livros de uma mesma franquia. Também é fato que há narrativas, caso de Harry Potter, por exemplo, que encontra público entre gente madurríssima – em idade ou intelectualmente. Pode-se citar ainda *O senhor dos anéis*, escrito entre 1937 e 1949, e que teve seu *(re)boom* recentemente.

Ao finalizarem-se essas reflexões, depara-se com uma série de paradoxos. Um deles é a apresentação de um conjunto de textos de literatura juvenil entre o tradicional e novo. Repare-se, porém, que por “tradicional” não se estende o canônico legitimado pelas grandes obras clássicas, mas o canônico da cultura de massa, na medida em que temos, por um lado, a aventura conhecida, entremeada de sofrimento amoroso, intrigas e superação e, por outro, a inovação na medida em que se cria a história dentro da história para narrar os novos modos de interação do grupo que mais se aproxima dos ambientes virtuais.

*Gossip girls* dificilmente será um texto para se discutir na posteridade como um clássico da literatura juvenil. Mas, coerente com o seu tempo de produção e de recepção, resulta numa amostragem no mínimo interessante entre a vida que nos circunda e a vida que se constrói nas redes sociais. A série faz pensar no quanto esta nova cultura oportuniza o estatuto de usuários ativos que “estabelecem uma experiência social totalmente diferenciada dentro de um ambiente interativo” (SILVA, 2003, p.46). No caso da trama, *personas* são construídas e destruídas, virtualizadas e tornadas reais. De modo recorrente, o blog chama a atenção para personagens que não são vistos na narrativa central. Paradoxalmente – outra vez

o paradoxo – as “pessoas” da história são menos reais do que as que se estabelecem na rede/blog. Estas existem porque são ditas, analisadas, concretizadas pela voz dos que acompanham a blogueira, o grande mistério virtual da narrativa.

Sim, outro contra senso. A garota é venenosa, amoral, sem limites ou parcialidade. Ou, pelo menos, não há indícios sobre o que a levaria a ser mais ou menos parcial. Sua hegemonia como narradora se acentua também porque não escreve apenas sobre as personagens envolvidas, mas “atende”, dando conselhos – sempre agressivos – para aqueles que a consideram um guru. Dá muito trabalho, portanto, manter-se anônima. Mas esse, também, é todo o seu *status*. Os 15 minutos de fama podem se perpetuar *ad eternum* se ela se mantiver exatamente assim: oculta, incisiva e, sobretudo, ciente do que se passa com cada um dos seres que vivem na “dura” realidade do Upper East Side. Ser rico, definitivamente, não é tudo no mundo das celebridades.

Se, talvez, estas reflexões parecem demasiado negativas sobre o que se refere à abrangência do fenômeno das redes sociais na literatura juvenil, deixa-se claro que, como pensa Lèvy (1996), essa revolução não precisa ser catastrófica. É uma proposta aberta a uma nova sensibilidade estética e ao virtual como um espaço infinito de criação. Ainda que seja na base da fofoca.

## Referências

CARDOSO, Rosane. *Os heróis de sempre para os leitores de hoje: uma conceituação de narrativa juvenil*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1998. Disponível Biblioteca Central da PUCRS.

COSTA, Cristiane. Novas estratégias narrativas nos meios digitais. In: VÁRIOS AUTORES. *Deslocamentos críticos* – São Paulo: Laboratório Online de Crítica Literária, Núcleo de Audiovisuais e literatura, Itaú Cultural. São Paulo: Babel, 2011.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ERIKSON, Erik. *Identidade: juventude e crise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

GOSSIP GIRLS. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gossip\\_Girl](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gossip_Girl). Acesso em 29 de abril de 2012.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

PETRUCCI, Armando. Ler por ler: um futuro para a leitura. In: CAVALLO, Gugliermo & CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTANA, Camila Lima Santana e. *Redes sociais na internet: potencializando interações sociais*. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/volume1/ensaio-05-camila.pdf>. Acesso em 06 de maio de 2012.

SILVA, Ezequiel Theodoro (Coord.). *A leitura nos oceanos da internet*. São Paulo: Cortez, 2003.

TOFFOLETTI, Kim. *Gossip girls in a transmedia world: the sexual and technological anxieties of integral reality*. In: *Papers: Explorations into Children's literature*. 2008. p.71. Disponível em: <http://www.somerset.qld.edu.au/conflib/images/general/Kim%20Toffoletti%20-%20Workshop%2009%20Keynote.pdf>. (2008). Acesso em 06 de maio de 2012.

VNUK, Rebecca. *Chick lit: hip lit for hip chicks*. *Library Journal*, 15/07/2005. Disponível em: <http://www.libraryjournal.com/article/CA623004.html>. Acesso em 07 de maio de 2012.

ZIEGESAR, Cecily von. *As delícias da fofoca*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *Você sabe que me ama*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Eu quero tudo!* Rio de Janeiro: Galera Record, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Eu mereço!* Rio de Janeiro: Galera Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *Do jeito que eu gosto*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *É você que eu quero*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ninguém faz melhor*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Nunca mais!* Rio de Janeiro: Galera Record, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Vai sonhando*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Eu não mentiria para você*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2008c.

\_\_\_\_\_. *Não me esqueças*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2008d.

## **Entre o Jornalismo e a Literatura: a arte de ser apenas escritor**

Sandra Regina Guimarães<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, acompanhando os questionamentos de João do Rio e, principalmente, refletindo sobre a trajetória literária de Machado de Assis, pretende-se verificar, quais motivações levaram os gêneros jornalístico e literário a se confundirem e se complementarem, durante a segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Jornalismo, Literatura, Realidade, Ficção, Escritor.

**RÉSUMÉ:** Dans cet article, en suivant les questionnements de João do Rio et, surtout, en reflétant sur la trajectoire littéraire de Machado de Assis, nous souhaitons vérifier quels motivations ont conduit les genres journalistiques et littéraires à se confondre et à se compléter mutuellement, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle.

Mots-clés: Journalisme, Littérature, Réalité, Fiction, Écrivain

### **Introdução**

Neste artigo, dialogando com escritores como João do Rio e, principalmente, com Machado de Assis, pretendemos falar sobre a primeira geração de escritores-jornalistas brasileiros, para quem Jornalismo e Literatura conviviam e misturavam-se, cordialmente, nas páginas dos jornais. Através da análise do que era veiculado nos principais periódicos do Rio de Janeiro, durante o período, verificaremos, até que ponto, a predominância de uma literatura realista e de um jornalismo essencialmente subjetivo fez com que os dois gêneros se confundissem e se complementassem.

Na segunda metade do século XIX, o Brasil adotaria o modelo jornalístico de uma França pós-revolucionária – que se tornara sólido através da difusão dos princípios iluministas – além de eleger, como cânone, a literatura daquele país. Entretanto, os paradigmas adotados por nós, oscilavam, claramente, entre a tradução do real e um mergulho no universo ficcional gerando, nos dois países, um questionamento por parte dos seus próprios artífices. Desde as primeiras décadas daquele século, portanto e, sobretudo, a partir de 1850, na França, *les hommes de lettres* começam a colocar em pauta a questão do escritor entre o jornalismo e a literatura.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada em regime de cotutela pela Universidade Federal fluminense e Université Sorbone nouvelle - Paris III. Atualmente é pós doutoranda da Universidade Federal Fluminense e professora assistente na PUC-Rio.



Sthendal que, entre 1822 e 1829, trabalhara como correspondente para vários jornais britânicos e, em 1824, passou a elaborar resenhas para o *Journal de Paris*, escreveu, em 1829, no seu livro *Promenades dans Rome*: “*En France, les journaux auront créé la liberté et perdu la littérature*”. (STENDHAL,1992. p.14) <sup>2</sup>Balzac, por sua vez, assumiria uma postura extremamente contraditória na sua relação com os dois gêneros, mergulhando na grande questão que, em todos os tempos, assombrou a relação entre o jornalismo e a literatura: qual dos dois traduz a realidade e a qual cabe o ônus de se deixar conduzir pelo universo ficcional. Envoltos pela sedução da atualidade e do real, num momento em que, na França, ainda predominavam o subjetivismo e o sentimentalismo românticos, Balzac tentaria estabelecer um diálogo entre a Literatura, a História e a Ciência, através da *Comédia Humana*, obra que tinha como objetivo a recriação literária do mundo real. “*All is true*”<sup>3</sup>(BALZAC,1971, p.22), afirmaria o escritor nas primeiras páginas do Livro: *Le Père Goriot*. Tal afirmação seria confirmada e explicitada no prefácio da *Comédia Humana*, escrito em 1842, em que o autor não só explica o plano que tinha em mente para traçar um quadro perfeito da sociedade e do homem do seu tempo, mas também estabelece as principais premissas que deveriam servir de base para a nova estética que surgia, o Realismo.

Paradoxalmente, se para Balzac a Literatura era a mais pura expressão da realidade, o Jornalismo, por vezes, não passava de uma construção ficcional. Como ele revelaria no livro *Os Jornalistas*, de 1843.

### 1. João do Rio: Questionamentos em forma de crônica

Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. (MACHADO, 1994, sem página) <sup>4</sup>

A literatura, uma reportagem? - Desde o romantismo, desde Vítor Hugo tende a ser, simplesmente, reportagem impressionista e documentada. É a sua força. (RIO, 2003, sem página).

---

<sup>2</sup> Na França, os jornais criaram a liberdade e perderam a literatura. (Tradução nossa)

<sup>3</sup> “é tudo verdade” ( Tradução nossa)

<sup>4</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *O Espelho*, outubro de 1859. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr15.htm> Último acesso em: 10/10/2010

A questão que já incomodava o autor da *Comédia Humana* – e que faria com que, em determinados momentos, ele defendesse a prática jornalística e, em outros, acreditasse que ela era responsável pela prostituição da pena de jovens talentos – seria explorada também aqui no Brasil. Em 1905, o jornalista e escritor Paulo Barreto (João do Rio) elaboraria uma enquete com os principais escritores do período, sobre as perspectivas da Literatura brasileira. Inspirando-se em uma pesquisa semelhante, – a *Enquête sur l'évolution littéraire*, organizada, em 1891, pelo jornalista Jules Huret – João do Rio vai além do seu colega francês e põe, objetivamente, em pauta o *affaire* entre o jornalismo e a literatura. Dentre as perguntas que nortearam a série de entrevistas – reunidas, posteriormente, no suplemento *O momento literário*, do jornal *Gazeta de notícias* – estava a questão: o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?

As respostas foram divergentes e colocavam, claramente, em lados opostos os que defendiam que a literatura deveria manter-se como uma arte mais pura – ou seja, movida por ideais e não pelo seu interesse monetário – e os que consideravam que os jornais eram, então, essenciais para a difusão do trabalho do escritor. De certa forma, os primeiros acreditavam que a obra literária não deveria deixar-se impregnar pelas exigências mercadológicas, que obrigavam o autor a adequar a sua arte ao interesse econômico, enquanto os segundos defendiam que as regras impostas pelo jornalismo podiam ser um excelente exercício estilístico para o literato.

Ao refletirmos hoje sobre essa polêmica, é importante lembrar que os escritores que obtiveram sucesso, a partir da segunda metade do século XIX, viveram um momento histórico e político, em que, no Brasil, seria praticamente impossível, ao menos para a grande maioria, viver somente da pena. A pesquisa de João do Rio foi feita em uma época em que jornalistas e autores literários nada mais eram do que homens afeitos às letras. Isso porque, o público leitor era ainda muito pequeno, os livros publicados por escritores brasileiros eram poucos e com tiragens muito baixas e as condições socioeconômicas de uma ex-colônia portuguesa, que vivia a transição política entre o fim do império e o início da república, não propiciava o desenvolvimento do mercado editorial. Nesse contexto, a maior parte dos escritores brasileiros devia a construção da sua reputação literária aos artigos, críticas, crônicas e folhetins que publicavam nas páginas dos jornais. Era a imprensa, portanto, que oferecia a esses escritores reconhecimento público e prestígio, permitindo-lhes, assim, ter acesso ao

público leitor de então, composto por uma elite intelectual com um gosto assumidamente francófono.

Além disso, observando o acervo textual daquele período, verificamos que, de forma consciente ou não, os escritores que se dedicavam, então, ao ofício jornalístico e ao exercício literário acabavam não delimitando as fronteiras entre o trabalho artístico e a função informativa, tão tênues eram os limites que os jornais impunham entre a narrativa real e a ficcional. A própria estrutura que João do Rio deu a sua enquete, ou seja, uma linguagem pretensamente jornalística que acabou assumindo um viés literário, pode ser considerada um bom exemplo de como os dois gêneros terminavam confundindo-se e fundindo-se, exatamente, como as duas faces de uma mesma moeda. O texto que precede as entrevistas, publicadas no suplemento *O momento Literário*, começa quase que como um conto – no qual, através do diálogo com um amigo anônimo (que tanto pode ser real quanto imaginário), o escritor tenta explicar a motivação que deu origem àquela enquete. Logo depois, a narrativa assume ares de crônica e, em seguida, quando, finalmente, o diálogo com os diversos escritores (estes, reais) é estabelecido, transforma-se em entrevista. Assim, com a habilidade que lhe era peculiar, João do Rio mistura elementos reais e ficcionais e questiona, entre outras coisas, a fusão entre os dois gêneros, ao mesmo tempo em que utiliza o texto jornalístico para fazer um perfeito exercício literário. Longe de elaborar apenas uma simples enquete, sua pena acabou tingindo o papel com um dos filhos mais afluentes gerados pelo encontro do jornalismo com a literatura: a reportagem. Finalmente, o que ele mostra nessa reportagem é que, fossem os escritores entrevistados contra ou a favor do matrimônio, suas respostas refletiam, de certa forma, a questão por trás do casamento entre esses dois gêneros.

Dentre os diversos escritores que, ao responderem à pergunta – se o jornalismo, especialmente no Brasil, era um fator bom ou mau para a arte literária – declararam-se contrários a essa união, podemos citar: Guimarães Passos e Raimundo Correia, que foram categóricos: - *Péssimo. O jornalismo é o balcão. Não pode haver arte onde há trocos; não pode haver arte onde o trabalho é dispersivo.* (RIO, 2003, sem página) - *O jornalismo, para a arte literária, não é um fator, é um subtraendo.* (RIO, 2003, sem página).

Mário Pederneiras, que também via atividade jornalística como um comércio:

O jornal de hoje tem o seu precioso espaço dignificadamente ocupado pelo comércio, pela política e pela indústria, e não pode cuidar dessa estranha coisa inútil e maçadora que é a Arte literária. Não é, João? (RIO, 2003, sem página)

Dentre os que se declararam favoráveis à união – a maioria – Medeiros Albuquerque mostrou-se um dos mais ferrenhos defensores do jornalismo como laboratório literário:

De um modo geral, a prevenção dos literatos contra o jornalismo é a mesma dos pintores de quadros pelos de tabuletas, dos escultores pelos marmoristas... Sempre que uma profissão usa dos recursos de qualquer arte para fins industriais, os cultores da arte se indignam e depreciam sistematicamente os profissionais, que assim se põem na sua vizinhança. [...] Hoje há cartazes melhores que muitas telas célebres. O marmorista faz às vezes estátuas que muitos escultores lhe invejariam. Com o jornalismo sucede o mesmo. Como os jornalistas têm de ser prosadores, os artistas da palavra escrita, achando que eles a empregam para fins de imediata utilidade, procuram desdenhá-los. Demais, no afã da vida moderna, que nem a todos dá tempo para as lentas meditações, o jornal se fez um concorrente temível do livro. Daí o ciúme, a inveja. [...] A imprensa comporta para os que nela trabalham com certo amor uma grande dose de arte. (RIO, 2003, sem página)

Também merecem destaque as declarações de Silvio Romero:

O jornalismo tem sido o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século a esta parte. É no jornal que têm todos estreado os seus talentos; nele é que têm todos polido a linguagem, aprendido a arte da palavra escrita; dele é que muitos têm vivido ou vivem ainda; por ele, o que mais vale, é que todos se têm feito conhecer, e, o que é tudo, poderia ser mais se houvesse um acordo e junção de forças; é por onde os homens de letras chegam a influir nos destinos deste desgraçado país entregue, imbele, quase sempre à fúria de politiquinhos sem saber, sem talento, sem tino, sem critério, e, não raro, sem moralidade... (RIO, 2003, sem página)

Finalmente, o próprio João do Rio não se furtou a dar sua opinião sobre o jornalismo, ainda que utilizando para isso, todos os recursos literários possíveis. Assim, a poucas linhas da conclusão, a reportagem assume novamente ares de conto e o escritor retoma o seu diálogo com o companheiro anônimo: *Quando dei por findo o meu trabalho voltei ao amigo que me indicara como necessidade do público e provento literário. Sentei-me desoladamente num vasto divã de Mapple; e, como fazia Aulo-Gellius nas suas noites áticas, pedi-lhe, cheio de humildade e temor, a sua opinião.* (RIO, 2003, sem página) Abusando, uma vez mais, das artimanhas de um bom ficcionista, João do Rio resume, na voz do companheiro não identificado, o saldo particular que adquiriu – somadas as respostas dos literatos da sua geração – sobre o valor do jornalismo para a arte literária:

[...] Os vencedores acham todos o jornalismo animador, o jornalismo necessário; os que por inaptidão, trabalho lento ou hostilidade dos plúmbeos, ainda não se apossaram das folhas diárias, atacam o jornalismo, achando essa idéia uma elegância de primeira ordem. São geralmente os poetas, os poetas que fatalmente tendem a ver o seu mercado diminuído - porque o momento não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura no romance, na crônica, no conto, nas descrições de viagens, uma única e colossal reportagem. -A literatura, uma

reportagem? (**Pergunta João do Rio ao companheiro**)<sup>5</sup> - Desde o romantismo, desde Vítor Hugo tende a ser, simplesmente, reportagem impressionista e documentada. É a sua força. (RIO, 2003, sem página)

Fica claro, portanto, que essa foi uma das questões primordiais, dentre as que pairavam na mente dos escritores que, de alguma maneira, marcaram as últimas décadas do século XIX. É bem verdade que, muitos, dentre os literatos mais notáveis do período, não chegaram a responder a pesquisa de João do Rio. Foi o caso, por exemplo, de Machado de Assis que prometeu e não enviou a resposta. E essa foi, sem dúvida, uma das ausências que o escritor mais lamentou no seu inquérito: *“Francamente, disse-me o autor do Brás Cubas, o assunto é grave, é muito grave. Mas eu respondo, respondo quando tiver ânimo para escrever.”*(RIO, 2002, sem página). Aos 66 anos, faltou-lhe o ânimo para responder às seis perguntas que compunham a enquete de Paulo Barreto. O que não quer dizer que a impertinente questão, sobre o valor do jornalismo para a literatura contemporânea, houvesse deixado sua geração sem conhecer o argumento do autor de *Memórias Póstumas*. Na verdade, o tema já havia batido à porta do escritor alguns anos antes, quando Machado, no alto dos seus vinte anos, via o jornal como a causa e a consequência de múltiplas revoluções:

O jornal é a verdadeira forma de república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o jogo das convicções. (MACHADO, 1994, sem página)<sup>6</sup>

O Jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social. (MACHADO, 1994, sem página)<sup>7</sup>

O fascínio e a paixão que os jornais despertaram no jovem Machado talvez sejam um indício de que, apesar da pouca idade, ele já pressentia que o exercício jornalístico seria essencial para dar a cor e o tom à tinta que iria adjetivar a pena do literato. Como parte dessa geração em que literatura e imprensa fundiam-se na figura do escritor, Machado vivenciou, nos jornais, todas as etapas da construção de um artesão das palavras. Após anos fornecendo crônicas, artigos, críticas, contos e romances a diversos periódicos, o seu texto se torna

---

<sup>5</sup> Grifo nosso

<sup>6</sup> *O jornal e o livro* - 1859

<sup>7</sup> *O jornal e o livro* - 1859

altamente revelador da nítida consciência que um escritor adquiriria, no exercício da profissão de jornalista, do inesgotável poder de manipulação de um substantivo, de um adjetivo ou de um verbo, no correr da pena.

A trajetória de Machado – um escritor que, além de ser um dos maiores nomes da Literatura Brasileira, senão o maior, também transitou por quase todas as formas de discurso jornalístico que nasceram no seu tempo (uma das poucas exceções seria a reportagem) – tornam a sua produção um objeto de pesquisa valioso, para mergulharmos nesse diálogo sobre os frágeis limites entre o jornalismo e a literatura. Enfim, um pouco da história de amor entre os dois gêneros, sobretudo, quando nos debruçamos sobre as formas híbridas de discurso, transparece na obra de um escritor que se firma como um gênio, justamente em um momento no qual, para viver das palavras, era preciso a notoriedade advinda da literatura e um pouco de dinheiro, que se adquiria através da publicação nos jornais.

## **2. Machado de Assis: a ousadia de viver das palavras**

Sem delimitar com exatidão os limites que separavam o real e o ficcional, os jornais do século XIX viram nascer a crônica e o conto – filhos prediletos do folhetim. A crônica, por sua vez, gestaria em seu ventre os artigos. E a crítica, que também despontava, era fruto da reflexão e da polêmica que já se mostravam presentes tanto na crônica quanto nos editoriais. Para aprimorar ou viver da sua arte, Machado não se furtou a mergulhar sem pudor nesses novos gêneros jornalísticos, quase todos, descendentes da literatura. No artigo *o Folhetinista*, publicado em outubro de 1859, no periódico *O Espelho*, o escritor nos dá algumas pistas dessa ausência de limites entre o jornalista e o literato:

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, [...] De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal. [...]. Mas comecemos por definir a nova entidade literária. O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. [...] O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. [...] Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. (MACHADO, 1994, sem página) <sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *O Espelho*, outubro de 1859.



Enfim, diante desse cenário e considerando o autor de *Memórias Póstumas* como o escritor brasileiro mais emblemático do seu século, torna-se quase imperativo questionar, até que ponto, a experiência como jornalista teria contribuído para que a *pena da galhofa e a tinta da melancolia* ganhassem vida nas mãos do mestre. Em uma biografia humanizada sobre o fundador da Academia Brasileira de Letras, Lúcia Miguel Pereira conta-nos a história de um mulato pobre, gago e epilético nascido no morro do Livramento, que todos os dias pegava a barca em São Cristóvão, onde morava, e fazia a travessia até o cais Pharoux, ou dos Franceses, para servir de sacristão na velha igreja da Lampadosa (hipótese que nunca foi confirmada por Machado). A pequena quantia que “supostamente” recebia após a missa, garantia-lhe a possibilidade de perambular pelas ruas do Rio namorando livrarias e sebos.

Em 1855, com apenas 15 anos, Machado começa a trabalhar como aprendiz de tipógrafo na livraria de Paula Brito e, em 6 de Janeiro do mesmo ano, publica seu primeiro poema, *Ela*. O jovem introspectivo também seria introduzido pelo livreiro no grupo de literatos – que se reunia, aos sábados, no largo do Rossio, em dois bancos situados em frente à livraria – composto, dentre outros, pelos escritores: Casimiro de Abreu, Gonçalves de Magalhães, Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo.

Ainda de acordo com a biógrafa, as tertúlias literárias na casa de Paula Brito reuniam – além dos escritores românticos – poetas, artistas, políticos, dramaturgos, viajantes, enfim, amigos e curiosos de toda sorte, transformando-se em colóquios em que se falava de tudo e na principal “fonte” jornalística de então. Assim nasceu a Sociedade Petalógica, alcunha que foi atribuída ao grupo e que significa mentira (peta) +lógica, ou seja, uma mentira lógica, numa clara alusão aos tênues limites entre realidade e ficção que primava no texto jornalístico de então:

Cada qual tinha a sua família em casa; aquilo era a família da rua [...] Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile do E...? Da última peça do Macedo ou do Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não precisava ir mais longe; era ir à Petalógica. Os petalógicos espalhados por toda a superfície da cidade, lá iam, de lá saíam, apenas de passagem colhendo e levando notícias, examinando boatos, farejando acontecimentos, tudo isso sem desfaltar os próprios negócios de um minuto sequer. [...] no mesmo banco, às vezes se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do Ato Adicional; os sorvetes do José Tomás, e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro *pêle-mêle* de todas as coisas e de todos os homens.” ( PEREIRA, 1988.p.64)



A Petalógica, que para Machado era uma “espécie de gabinete de leitura”, talvez também tenha sido, para o jovem escritor, a melhor de todas as faculdades, fosse ela a formadora do homem de letras ou do jornalista.

É importante lembrar que, no século XIX, as principais casas de editoração que se fixaram no Brasil, como a Laemmert, a B. L. Garnier e a Francisco Alves mandavam editar e imprimir suas publicações, na França, em Portugal ou na Alemanha o que aumentava significativamente os custos de uma edição e tornava a publicação de um romance acessível apenas a escritores já renomados. Assim, enquanto o livro ainda era um sonho para a maioria dos literatos, o espaço jornalístico oferecia aos homens das letras a oportunidade de borrar o papel com um pouco de tinta escrevendo anúncios, pequenas notícias, crônicas cotidianas, contos, resenhas políticas e críticas literárias. Finalmente, para os que, nas horas vagas, ainda se dispusessem a travar um belo diálogo com sua pena, para que dela, talvez, brotasse um romance, restaria a esperança de publicá-lo, embora bem longe das editoras, mas nos jornais e em forma de folhetim. Machado de Assis seria um dos mais clássicos exemplos desse paradigma:

Ao Lado do folhetim, a crônica e o conto ocuparam as páginas daquela imprensa periódica, gêneros que permitiam ao literato brasileiro colocar-se em letra impressa. Na impossibilidade de editar-se um romance, dada a inexistência de uma editoração nacional, produzia-se o conto, esse sim, com publicação garantida nas revistas. Teria sido tão vasta a produção de crônicas e contos de Machado de Assis, propagada pelos jornais e revistas, não fosse a limitação de instrumentos de veiculação da época, restringindo o autor ao que “cabia” no periódico, ao que era possível ser publicado naquela altura nos jornais [...] Romances, só aos bocaditos, em forma de folhetim, que aos jornais interessavam comercialmente como atração de primeira página. A característica da seriação, instigando a leitura seguinte, garantia o consumo da publicação, enquanto lá se encontrasse, de suspense em suspense, o enredo instigante com lances rocambolescos pertinentes. (MARTINS, 2008, p.69-70)

Em 1860, Quintino Bocaiúva, a quem Machado conhecera através de Manuel Antônio de Almeida, convidou-o para trabalhar no *Diário do Rio*. Lá – além de escrever anúncios e pequenas notícias e de fazer a revisão do jornal – ficou encarregado, também, de elaborar a resenha dos debates do senado. Ali, talvez tenha começado a germinar a semente literária que, quando madura, faria com que o autor de *Helena e Iaiá Garcia* se transformasse no criador de *Memórias Póstumas*. De acordo com Lúcia Miguel Pereira:

A importância do Diário do Rio na vida e na obra de Machado de Assis é imensa; convidando-o para lá, tirou-o Quintino Bocaiúva do amadorismo das revistas literárias, pô-lo na obrigação de enfrentar o grande público, de dar a sua opinião sobre os assuntos do dia, fê-lo refletir, pensar. A disciplina da colaboração freqüente, a sensação do contato com leitores de toda natureza amadureceram

rapidamente esse rapaz de 21 anos. O estilo logo se formou, ganhou aquela consistência a um tempo firme e macia, aquela pureza de linhas que distinguiram o autor de Brás Cubas, mas que o colaborador da *Marmota* ainda não possuía. A necessidade de observar o que se passava em volta dele foi para esse moço de rara penetração psicológica, mas de imaginação convencionalmente romântica, a melhor educação intelectual. (PEREIRA, 1988, p.77)

E, para Alfredo Bosi:

Voltando à relação de Machado com a história ideológica do Segundo Reinado: se ignorarmos a tensão vivida a partir do conflito nacional em torno da liberdade dos nascituros de mãe escrava (debate a que Machado assistiu como observador da Câmara e do Senado), não entenderemos os motivos ideológicos da sátira cortante que o narrador fez de alguns ricos hipócritas (Lobo Neves, Cotrim, Palha) e, obliquamente, dos rentistas cínicos (Brás Cubas). Nem seria possível a Machado articular um ponto de vista irônico e desmistificador sem ter passado pela crítica ilustrada ao regime escravagista e a certas atitudes retrógradas da classe dominante. Contra o liberalismo econômico puro e duro, Machado se alinhara, desde os anos de 1860, com o liberalismo democrático. (BOSI, 2002, p.23)

Ainda de acordo com Bosi, é na redação do *Diário do Rio* que se desenha o perfil ideológico do escritor. Ao longo dos anos em que passa cobrindo a Câmara, Machado se revelaria liberal e monarquista, o que embora o distanciasse dos republicanos exaltados, não o afastava dos abolicionistas, como Joaquim Nabuco e de Taunay. É bem verdade que, quando entrou para o jornal, ainda não mantinha opiniões nem fixas e nem determinadas. A personalidade crítica, que descreveria o cenário político e a sociedade brasileira com um extremo ceticismo e uma boa dose de ironia, seria esculpida, aos poucos, pelo exercício do olhar intuitivo, perspicaz e curioso que o desenrolar dos acontecimentos requer de todo bom cronista.

Complementando sua exposição, Bosi afirma que o ardor ideológico dos primeiros anos acabaria se arrefecendo em Machado, à medida que ele assumia a postura de funcionário público exemplar. Seu espírito vai, aos poucos, adquirindo uma feição cada vez mais cética e distante da política partidária, o que o torna um escritor bem mais reflexivo e irônico, do que militante. Paralelamente, a veia crítica se revela cada vez mais marcante. Nas crônicas da maturidade, não raro, encontramos deputados, senadores e homens públicos de toda sorte retratados de forma extremamente caricata. Também são frequentes as alusões feitas pelo escritor às eleições fraudulentas e violentas daquele tempo, tanto nas crônicas – estrutura que se propunha, então, a um relato jornalístico – quanto nos romances e contos. Um bom exemplo é o conto *A Sereníssima República*, de 1882, no qual, o próprio autor revela, em uma

nota, sua intenção de satirizar o processo eleitoral brasileiro, através de personagens alegóricos.

### **3. A Crítica: o jornalista maduro forja o gênio da literatura**

Retornando à trajetória de Machado, verificamos que, com o tempo, o jovem escritor deixou para trás o tipógrafo tímido, que levava broncas por abandonar o serviço para ler pelos cantos, e começou a despertar admiração dos seus pares e a conquistar o respeito dos leitores como um jornalista inteligente, um crítico hábil e um cronista sem medo de opinar. Vez por outra, uma crítica sua era motivo de polêmica e desencadeava, como era comum então, verdadeiros debates ideológicos nas páginas de jornais, cujas linhas editoriais eram, evidentemente, opostas. A maturidade do jornalista caminharia lado a lado com a do romancista. À medida que a crítica tornava-se a essência da sua narrativa, nos contos e nos folhetins, da mesma forma que nos artigos e nas crônicas, a inocência romântica dos primeiros tempos era substituída pelo humor sarcástico e pela ironia refinada que caracterizariam a obra do escritor.

Mas a crítica que permeava toda a narrativa machadiana travaria um diálogo genial com um gênero jornalístico que nasce a seu tempo. De acordo com Werneck Sodré, a simbiose que, então, fazia com que a imprensa vivesse da literatura e a literatura da imprensa também estimulava a polêmica. As discussões pautadas na análise de textos literários, com bases ideológicas distintas, também começam a invadir os periódicos, transformando a crítica em um novo gênero jornalístico.

Durante o século XIX, a crítica se dedica a estabelecer uma fundamentação moral para a literatura e de uma função ética para a crítica, com Matthew Arnold, Carlyle e Ruskin, na Inglaterra, e Brunetière, na França. A partir da ideia kantiana do belo, segundo a qual a beleza artística independe de significação ética, desenvolveu-se a crítica literária estética: Edgar Poe, Walter Pater, Coleridge, Baudelaire. Gradativamente ela começaria a caminhar ao lado do esteticismo, no fim do século XIX, com Oscar Wilde, e do impressionismo diletante de Anatole France e Jules Lemaître. Mas, na segunda metade do século XIX, período ao qual nos dedicamos aqui, dominou uma escola crítica ligada ao positivismo, ao naturalismo e ao determinismo: o francês Hippolyte Taine foi seu principal expoente e praticante, com profunda, larga e demorada influência na estética ocidental.

E é justamente nesse momento de predomínio da escola positivista que a crítica invade o espaço jornalístico brasileiro. Como em relação à maioria dos gêneros híbridos que nasceram com aquele século, mais uma vez, a França seria o paradigma na formação dos nossos críticos. No país onde nomes como Balzac, Madame de Staël, Boileau e Sainte-Beuve ocupavam o cenário da crítica, o fato do gênero também reunir romancistas entre os seus artífices contribuiu para que a poética literária fosse determinante na construção textual.

Retornando ao nosso país, verificamos que, diante da influência positivista, a luta por uma identidade nacional se torna o principal elemento levado em consideração para a construção do padrão estético brasileiro, no século XIX. Essa preocupação estaria no cerne tanto das ideologias políticas e econômicas, como no das questões intelectuais, artísticas e literárias. Dessa forma, distanciando-se do Arcadismo, que valorizava a *mimesis* dos modelos europeus, o movimento romântico iria priorizar a criação de uma arte nacional, ou seja, de uma arte que refletisse a identidade da recém-independente nação brasileira. O realismo, por sua vez, inspirando-se nas escolas europeias e, sobretudo, na francesa, começa a traçar as linhas para a construção dessa identidade, a partir de um modelo científico. Dentre os diversos críticos que esquentaram as já movimentadas rinhas ideológicas, conhecidas por disputarem espaço nos jornais, destacaram-se três intelectuais – chamados de realistas, justamente, por adotarem uma postura científica – e também conhecidos como a tríade taineana do meio, raça e momento: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Junior.

Finalmente, não podemos esquecer que a crítica foi concebida como o discurso do real, ou seja, ela está, de maneira tácita, ligada a uma narrativa que exige um aparato documental, ao mesmo tempo em que se submete a leis pré-estabelecidas. De acordo com a pesquisadora Chaves de Mello:

[...] no ato de interpretação, o crítico por assim dizer, decodifica o texto, estabelecendo relações entre este e o momento em que foi concebido, enfim, situando-o no seu contexto sócio-histórico e percebendo a interação entre a literatura e o sistema vigente da sua época. Por outro lado, o seu trabalho poderia ser confundido com o do autor de ficção, já que a crítica existe basicamente através da escrita: para que um texto teórico seja ‘entendido’ é preciso que o discurso seja ‘trabalhado’ [...]. É através de artifícios literários que ele procura levar o leitor a ver a obra da mesma maneira que ele a interpretou, passando-lhe a sua ideologia. A diferença entre crítica e ficção estaria, então, ligada à necessidade de todo um aparato documental para o ‘discurso sério’, enquanto a ficção trabalharia com a indeterminação, criando a necessidade de uma interpretação. (MELLO, 1997, p.18)

Diante desse caráter híbrido da crítica, que também no Brasil teria muitos literatos entre os seus artífices, as rinhas entre penas famosas, sobre os mais diversos temas,

transformaram-se em excepcionais exercícios de retórica. De acordo com Werneck Sodré, ficaram famosos os debates entre: Rui Barbosa e Ernesto Carneiro Ribeiro; Carlos de Laert contra Camilo Castelo Branco; Julio Ribeiro versus Padre Sena Freitas, além das *Zeveirissimações Inéptas da Crítica*, de Silvio Romero, que teve resposta de A. Bandeira de Melo.

Dentro do contexto essencialmente literário, e ainda de acordo com Sodré, uma das principais notas de escândalo então, girou em torno da carta aberta do professor Hemetério José dos Santos a Fabio Luz, publicada no jornal *Gazeta de notícias*, em 16 de novembro de 1908, atacando Machado de Assis:

Procedimento incorreto com a madrastra, indiferença pela sorte de sua raça, arte distanciada da vida, são partes da culpa romancista, para o professor negro, que não as perdoa nem as esquece. Hemetério é duro: 'É uma arte doentia, de uma perversidade fria, não sentida diretamente no meio, mas copiada de leituras, pacientemente ruminadas de romances franceses e ingleses. (SODRÉ, 1999, p.295)

Mas a carta de Hemetério José dos Santos não era a primeira, tampouco a mais contundente crítica do gênero, sofrida pelo escritor, numa época em que as batalhas dialéticas entre intelectuais que defendiam ideologias opostas eram tão comuns nas páginas dos jornais.

No final da década de setenta, já a pena de um homem maduro e de um crítico literário muito bem conceituado tingia as páginas de diversos jornais. O autor dos folhetins: *Ressurreição* (1872), *A mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878); e dos livros de contos: *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873) era, nessa época, um escritor reconhecido. Começaria, então, um dos duelos retóricos mais insólitos da história da literatura brasileira. De acordo com Maria Elizabeth Chaves de Mello, no livro *Lições de Crítica*, o ponto de partida para a polêmica teria sido um artigo de Machado de Assis, intitulado *a Nova Geração* e publicado em 1879, na *Revista Brasileira*. No artigo, Machado criticava os novos poetas cuja proposta era a de uma poesia que abandonasse o imaginário romântico e se deixasse nortear apenas pelas ciências naturais e pela crítica histórica. Entre eles estava Silvio Romero, a quem Machado acusa, sobretudo, de falta de estilo:

Os artigos de crítica parlamentar, dados há meses no Repórter, e atribuídos a este escritor, não eram todos justos, nem todos nem sempre variavam no mérito, mas continham algumas observações engenhosas e exatas. Faltava-lhes estilo, que é uma grande lacuna nos escritos do Sr. Sílvio Romero; não me refiro às flores de ornamentação, à ginástica de palavras; refiro-me ao estilo[...]. Os Cantos do Fim do Século podem ser também documento de aplicação, mas não dão a conhecer um poeta; e para tudo dizer numa só palavra, o Sr. Romero não possui a forma poética.

Creio que o leitor não será tão inadvertido que suponha referir-me a uma certa terminologia convencional; também não aludo especialmente à metrificacão. Falo da forma poética, em seu genuíno sentido. Um homem pode ter as mais elevadas idéias, as comoções mais fortes, e realçá-las todas por uma imaginação viva; dará com isso uma excelente página de prosa, se souber escrevê-la; um trecho de grande ou maviosa poesia, se for poeta. O que é indispensável é que possua a forma em que se exprimir. Que o Sr. Romero tenha algumas idéias de poeta não lho negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as idéias, tanto importa não as ter absolutamente.<sup>9</sup> (MACHADO, 1994, sem página)

A crítica, naturalmente, provocou a ira de Sílvio Romero que passaria, então, a destilar toda a sua fúria “determinista” contra o trabalho do escritor. Machado que, por esse tempo, já havia atingido a maturidade que lhe permitira romper com os estreitos limites da prosa realista e naturalista de seu século, já não se atinha, de maneira alguma, a um estilo definido. Ele acabaria, por conseguinte, construindo, em seus contos e romances, uma narrativa que mesclava elementos clássicos e românticos, procedimentos realistas e impressionistas. Chegou, até mesmo, influenciado por autores como Sterne e Xavier de Maistre, a uma antecipação das estéticas contemporâneas - narrativa não linear e, por vezes, fragmentada, postura metalinguística – ele escrevia e se via escrevendo ao mesmo tempo – e um enredo sem conclusão dada pelo autor, o que permitia várias interpretações ou leituras.

Ainda de acordo com Chaves de Mello, para Romero, que defendia o determinismo de Taine, o humor sarcástico machadiano não teria lugar em um mulatinho que nascera pobre – no morro do Livramento – gago e epilético. Machado estaria portanto recusando-se a ser enquadrado nas regras da trindade taineana, segundo as quais, as artes e a literatura eram funções naturais do homem, exercidas sob a influência de uma faculdade mestra, própria de cada nação e de cada artista, e essa faculdade era determinada pelas condições geográficas, além da raça (hereditariedade), do momento histórico e do meio ambiente. Para Romero, portanto:

O *humour* não é cousa que se possa imitar com vantagem; porque ele só tem merecimento quando se confunde com a índole mesma do escritor. O *humour* de imitação é a caricatura mais desasada que se pode praticar em literatura. O humorista é, porque é e porque não pode deixar de ser. Dickens, Carlyle, Swift, Sterne, Heine foram humoristas fatalmente, necessariamente; não podia ser por outra fôrma. A índole, a psicologia, a raça, o meio tinha de fazê-los como foram. O humorismo não é

---

<sup>9</sup> *Revista Brasileira*, vol. II, dezembro de 1879.



coisa que se possa guardar n'uma algibeira para n'um belo dia tirar para fora e mostrar ao público. Thomas Hood, Heine, Dickens, Fielding, Sterne, Carlyle, Richter, ninguém de bom senso pode acreditar que escrevessem as *Americanas*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *A Mão e a Luva*, *Ressurreição*, *Crisálidas*, isto é, seis livros onde tudo pode existir, menos o *humour*, seis livros que representam um *grande mortalis oevi spatium* do poeta, sem que este desse, de longe ou de perto, o menor sinal de ocultar em si o espírito mephistophélico dos humoristas de raça. Machado de Assis hoje é fundamentalmente o mesmo eclético de trinta ou quarenta anos atrás: meio clássico, meio romântico, meio realista, uma espécie de *juste-milieu* literário, um homem de meias tintas, de meias palavras, de meias idéias, de meios sistemas, agravado apenas com a mania humorista, que não lhe vai bem, porque não fica a caráter n'um animo tão calmo, tão sereno, tão sensato, tão equilibrado, como é o autor de *Tu, só tu, puro amor*. (ROMERO, 1936, p.78)

Muitas seriam as vozes que se ergueriam em defesa de Machado, entre elas a de José Veríssimo e a de Araripe Junior, gerando uma dialética que esquentaria as páginas de jornais como a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*, dentre outros. Mas do próprio Machado, Romero não teria nada além do mais eloquente de todos os silêncios. Por maior que fosse o ataque, o escritor insistia em manter, como réplica, uma sonora ausência de palavras. Teria Machado abandonado a crítica jornalística?

Impossível ponderar sobre esta questão sem nos recordarmos de que, entre 15 de março e 15 de dezembro 1880, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicado, no formato de folhetim, na *Revista Brasileira*. Em 1882, Machado iniciou a sua colaboração na *Gazeta de Notícias*, onde, no mesmo ano, publicou vários dos contos que, posteriormente, seriam reunidos no livro, *Papeis Avulsos*. No mesmo jornal, ele também daria início à redação das famosas crônicas intituladas *A Semana*. Cerca de três anos depois, os romances *Casa Velha* e *Quincas Borba* saíram, respectivamente, em 1885 e 1886, ambos em forma de folhetim, no periódico *A Estação*.

Enfim, a resposta – insólita – já estava dada e, talvez, porque já não coubesse no espaço destinado à crítica, ela emergia das entrelinhas de um texto que ocupava um local muito especial nas páginas dos jornais. Não se apresentou no lugar onde tradicionalmente se apresentam as críticas literárias, embora fizesse uma crítica ímpar e sagaz, não apenas à retórica de Romero, mas a tudo o que se passava, então, no universo literário, histórico e científico. Ela também não teve o formato de um artigo, embora jamais lhe tenham faltado argumentos sólidos, contra-argumentos, dialética, polêmica e elementos controversos. Tampouco ocupou o espaço reservado às notícias, ainda que muito tenha nos dito sobre os acontecimentos que marcaram a sociedade daquele final de século. A resposta de Machado



veio enfim, realista, trazendo elementos de todo o universo que figurava, então, nas páginas dos jornais, e também, de uma realidade que já não cabia ou não “podia” figurar nas páginas destinadas ao real. A resposta de Machado tinha um nome, ela se chamava Literatura.

### **Conclusão**

Ao ponderamos sobre a forma como o conteúdo literário e informativo eram veiculados nos jornais brasileiros, a partir da segunda metade do século XIX, verificamos que, naquele contexto histórico, no qual textos jornalísticos e literários confundiam-se a ponto de não identificarmos com clareza as fronteiras que os separavam, a possibilidade de embate entre o discurso real e o discurso ficcional tornou-se ainda mais proeminente. Olhando os periódicos brasileiros e também os franceses, que nos serviam de espelho, deparamo-nos com questões instigantes: O que fizeram Balzac, Zola, João do Rio? Obras Literárias ou grandes reportagens? O que dizer dos diversos artigos que eram então publicados por Victor Hugo ou por José de Alencar, jornalismo ou literatura? Qual dentre os dois gêneros melhor acolhe as crônicas de Balzac e de Machado de Assis, enquanto estes, como jornalistas, cobriram o Senado e a Câmara? O gênero é o jornalístico ou seria o literário?

Diante de escritores que se propunham, em um mesmo suporte - o jornal - a construir um discurso informativo francamente aberto para o imaginário e uma literatura cuja principal proposta era a de retratar o real, uma reposta claramente fictícia, para uma provocação amparada em um discurso, então, reconhecidamente científico, seria, não apenas muito pertinente, como de uma genialidade ímpar. Hoje, com o distanciamento proporcionado pelo tempo, temos elementos suficientes para questionar se essas fronteiras realmente existiam, ou se, aquele jornalismo era “também” uma forma de literatura.

### **Referências**

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol.III, 1986.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Disponível em : <http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr13.htm> Último acesso: 10/01/2011

BALZAC, Honoré de : Avant-propos à la Comédie Humaine. In : *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris: Julliard, 1964.

\_\_\_\_\_. *Les Journalistes*. Paris: Éditions du Boucher, 2002.

\_\_\_\_\_. *Le Père Goriot*. Paris: Gallimard, 1971

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

HURET, Jules. *Enquête sur l'Évolution Littéraire*. Paris: Librairie José Corti, 1999.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *História da imprensa no Brasil*, editora contexto, 2008..

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Co-edição: Belo Horizonte. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/alma\\_encantadora\\_das\\_ruas.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf)

Último acesso: 24/09/2010.

\_\_\_\_\_. *O momento Literário*. Publicação :Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2002. Disponível em:

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm#I\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm#I_1) Último acesso:11/01/2011

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936

STENDHAL, Henri Beyle. *Mémoire d'un Touriste, Voyage em France*, édition établie par Vittorio Del Litto, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

## **Estudos culturais e literatura comparada: Relações na contemporaneidade**

Simone Conti de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo investigar as relações entre Estudos Culturais e Literatura Comparada, visando à inclusão de textos contemporâneos não-canônicos e não-literários ao *corpus*. Para tanto, analisa-se os termos cultura e cânone literário. Após, contextualiza-se o surgimento dos Estudos Culturais e fazem-se reflexões, a partir das quais se infere que os Estudos Culturais ampliam a dinâmica do comparatismo literário.

**Palavras-chave:** Cultura; Cânone; Literatura; Estudos Culturais

**ABSTRACT:** This study aims to investigate the relationship between Cultural Studies and Comparative Literature, aiming at the inclusion of contemporary texts non-canonical and non-literary to the corpus. To that end, we analyze the terms culture and literary canon. After, we contextualize the emergence of Cultural Studies and make some reflections, from which we infer that Cultural Studies extend the dynamics of literary comparatism.

**Keywords:** Culture; Canon; Literature; Cultural Studies

O objetivo deste trabalho consiste em discutir as interfaces entre Estudos Culturais e Literatura Comparada, visando à inclusão de textos contemporâneos não-canônicos e não-literários ao *corpus*. Para tanto, parte-se da palavra cultura, que sofreu uma série de modificações ao longo da história até chegar ao que se (julga!) entende hoje a esse respeito, já que é um conceito bastante complexo e que demanda necessariamente refletir sobre sociedade.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.

Na metade do século XIX, a Europa passou por grandes transformações em todos os níveis da sociedade; modificações estas iniciadas pela Revolução Industrial. A partir do momento em que a industrialização começou, houve o desenvolvimento de uma nova classe, a burguesia, a qual detinha os meios de produção, o poder econômico, mas não poder político, fato este que acarretou uma ruptura na divisão do poder.

Os industriais, que ergueram seus capitais mediante negócios, sobretudo ultramarinos, isto é, dinheiro advindo das rotas de comércio com o oriente próximo e a Índia, se originavam, possivelmente, da mesma classe que os trabalhadores das fábricas e não das classes altas. Por esse motivo a ascensão da burguesia industrial foi vista como uma ameaça a estas, porque pela primeira vez na história da Europa o poder econômico deixava as mãos dos nobres, aos quais restava apenas o poder político. Essa movimentação foi vista com desdém pela nobreza, que considerava comerciantes e industriários seres inferiores, porém necessários. Assim, se mantinha um abismo quase intransponível entre as classes e mesmo com o aparecimento da burguesia, a mobilidade entre elas ainda não existia.

É necessário ressaltar que nobreza deve ser entendida aqui não como grandeza de caráter, mas de classe, medida por intermédio do contato com bons livros, boa música, boa gastronomia, bons vinhos e boas companhias etc.. Em vista disso, os nobres, além de não se aproximarem das outras classes sociais, tinham cultura, burgueses e operários, não.

Em 1869, o inglês Matthew Arnold foi um dos primeiros a problematizar a questão cultural. Ele escreveu *Culture and Anarchy*, uma série de ensaios críticos gerados a partir da tradução de Homero para o inglês, obra até hoje muito consultada quando o assunto é a definição de cultura.

Para Arnold, cultura era fundamental para acabar com o conceito de classes sociais, seria o apelo que terminaria com a lacuna existente entre elas, porém não rebaixando todos às classes baixas, mas que através da cultura pessoas de classe inferiores ascendessem. O autor ainda se refere à cultura como estudo da perfeição: tudo que era perfeito era digno de ser cultura, assim como o melhor que fosse pensado disso.

Esse conceito de cultura está na base da educação universal, já que alguns anos após a publicação do livro de Arnold, a Inglaterra elaborou a primeira lei que obrigava crianças com idade entre cinco e catorze anos a frequentarem a escola. Logo, pode-se concluir que o acesso

à educação, a origem dessa questão, é elitista, não no sentido de separação, mas na transformação das classes baixas em classes altas, através de um modelo de educação baseado em um ideia de perfeição completamente subjetivo.

Raymond Williams, em 1976, escreveu o livro *KEYWORDS: A VOCABULARY OF CULTURE AND SOCIETY*, o qual pode ser concebido quase um dicionário crítico, em que Williams analisa uma série de termos; cultura é um deles. Em algumas páginas, o autor traça um histórico e recapitula a origem da palavra cultura no século XIII, do latim vulgar *colere*: cultivar, colher, criar (animais).

A começar da origem do termo, pensa-se em plantar no solo, que sendo fértil, dará frutos, do contrário, morrerá. O solo seria a mente das pessoas. No século XV, Thomas More já falava em “cultura da mente”, que as mentes tinham de ser cultivadas.

A partir da noção de cultivo, no século XVIII cultura era sinônimo de civilização – *Kultur* = processo linear onde o ápice é a cultura europeia. Por conseguinte, civilização = a cultura europeia, afora isso, restava a barbárie: organizações sociais não-europeias, não civilizatórias, nem civilizadas. Em 1940, Gustav Friedrich Klemm, em *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* já preconizava que o homem somente teria a liberdade abdicando o barbarismo e para renunciá-lo, deveria abraçar a civilização; logo, a cultura era vista como uma ferramenta para a domesticação humana.

Assim, o homem culto já não é necessariamente o mais inteligente, mas, o que mais tem acesso – e consome – cultura, e para isso é necessário dinheiro, pois a cultura tem custo. Por essa visão de que o dinheiro garante o acesso à cultura cria-se a ideia de algo que pode ser obtido, por conseguinte a posição social é uma posição do continuum cultural.

A partir daí surge o termo *high culture*, alta cultura, e se existe uma cultura elitista, por consequência, há uma cultura baixa, de colônia, a chamada cultura popular (*popular culture*) e na própria manifestação e nas zonas de produção e consumo culturais se mantém essa distinção.

Pensando a respeito desse abismo social e cultural que existe e se manifesta, o que é cultura? Shakespeare é cultura, pois representa o máximo da tradição literária, que é a língua inglesa e que passa por metonímia à cultura ocidental. Porém, se não lemos Shakespeare, no

original, não sabemos literatura? E Machado de Assis? *Dom Casmurro*, a obra literária do maior escritor em língua portuguesa do Brasil; claro, é cultura.

E mais, os professores de literatura orientarão seus alunos a lerem Machado, talvez não por gosto, mas por obrigação, pois consta no programa da disciplina trabalhar *Dom Casmurro* e/ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou qualquer outro romance do escritor. Afinal, os alunos prestarão um exame nacional em dois ou três anos, farão vestibular e, no mínimo, uma questão sobre essas obras estará na prova. Na verdade, todo o sistema cultural é complexo e intrinsecamente conectado e não existe uma ideia de cultivo, não se pode criar nada novo.

E quanto à Televisão? As pessoas cultas a assistem? Veem, mas não admitem? Ainda hoje há pré-conceitos e esses prejulgamentos formam o cânone, isto é, um *corpus* de obras (literárias, críticas, etc.) que representam o *melhor* do pensamento ocidental.

A percepção é da existência (ou resistência) de uma elite cultural – como conceito metafísico – a qual define o bom e o ruim. No Brasil, há a Academia Brasileira de Letras, cujos eleitos são denominados “imortais”. A ABL, por exemplo, definiu a reforma ortográfica, principalmente seus pontos mais ambíguos. Essa é uma das grandes entidades representativas que norteiam o pensar canônico no país, juntamente com a ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada).

Entretanto, a Academia Brasileira de Letras tem mais força de “carimbar” o que é bom ou não que a crítica literária? Os críticos, que advêm da transformação do pensar em trabalho, da força produtiva que é a marca de uma burguesia; são pessoas que não mais fazem peças para máquinas de lavar, e sim produzem conhecimento, que passou a ser algo palpável. Este crítico tem uma opinião dentro de um contexto mais visível ou simplesmente descreve o já dito, mais fácil que pensar em algo novo.

Quanto ao cânone, é preciso ter claro que existe um corpo de obras bem-vindo por uma entidade pensante, do qual não é possível fugir. O cânone também define o conceito de identidade nacional. Os livros estudados em literaturas nacionais são obras canônicas porque possuem algo, além da própria história, ou seja, não são estudadas por opção ou por prazer. Tais textos formam uma identidade nacional, como se esta fosse homogênea, palpável, enfim,

fácil de ser definida; “utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 1998, p. 63).

Talvez o livro que hoje defina melhor o cânone como alta cultura, como conjunto de obras que engrandecem o ser humano, seja *O Cânone Ocidental* (1995), de Harold Bloom. Nele, o autor cultua Shakespeare como o grande ícone do cânone e examina outros autores clássicos, os quais, segundo ele, são grandes nomes do mundo ocidental, tais como Dante, Joyce, Kafka, Cervantes, Milton, Molière, Wordsworth, Chaucer, Proust, Freud etc.

No entanto, o que esses autores têm em comum para merecerem participação no cânone ocidental? Nota-se que são europeus (ainda existe a visão de Europa como o centro do mundo civilizado), brancos, são homens e heterossexuais e estão mortos. É interessante perceber que nessa visão de cânone não há espaço para os vivos, os quais podem mudar de ideia, já dos mortos, infere-se o que quiser. Há aí uma zona de conforto e mais ainda, é possível falar sobre Proust e também de todos que dele falaram. Isso faz com que o autor morto tenha uma fortuna crítica maior que a do vivo.

Posto isso, o negro é minoria, a mulher, o gay e o vivo acaba sendo também, logo não desperta interesse (hoje já há uma visão muito mais crítica de resgate, mas se fala ainda, em alguns círculos, em minorias). Todavia, o cânone é inquestionável e se alguém o discute, é por que é minoria e quer fazer parte dele; a estes, Bloom denomina “Escola dos Ressentidos”.

Frente a isso, algumas questões parecem suscitar: existe apenas um cânone nacional ou diversos cânones? Existe consenso entre eles? Em um cânone, por exemplo, moçambicano há expectativas de que se encontrem autores com características do cânone ocidental? Provavelmente não, uma vez que a própria ideia de cânone moçambicano para críticos extremistas como Bloom é inconcebível, afinal, o cânone é a manifestação máxima da cultura europeia, da civilização.

E será possível deixar o cânone, se considerarmos sua determinante uma elite pensadora, que se movimenta conforme o tempo? Grande parte dos textos canônicos parece já fossilizada, ou seja, Machado de Assis não deixará de integrar o cânone brasileiro, tão pouco Guimarães Rosa ou José de Alencar, porém Moacyr Scliar poderá integrá-lo? E o “imortal” Paulo Coelho? Carlos Drummond de Andrade sairá? E Mário Quintana, será que entrou? Nós,



gaúchos, podemos considerá-lo participante, mas e no Acre? A partir daí parte-se para o advento dos Estudos Culturais.

As disciplinas para se estabelecerem como tais necessitam de textos fundadores, os quais nada mais são que textos canônicos norteadores de seus princípios iniciais. Os Estudos Culturais têm os seus, contudo contemporânea a eles, ocorre em 1964, a fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, por Richard Hoggart, na Universidade de Birmingham, Inglaterra.

Esse centro surge na academia (e não fora e depois é incorporado), da mesma forma que a Teoria Literária Contemporânea, fato bastante importante, uma vez que a literatura, por si só, já possui um aspecto elitista inerente e em vista disso, a tendência é que somente uns poucos “iluminados” possam ter acesso a ela. Sim, os Estudos Culturais originam-se na universidade, mas a intenção é não permanecer apenas nesse meio, é expandir o contato entre o que é elitista e o popular, conforme Hall (2003, p.430), "levar ao nível popular o paradigma mais elevado dos Estudos Culturais."

O *Centre for Contemporary Cultural Studies* surge como consequência da publicação de três livros considerados pivotais, os quais tratam de aspectos culturais e são resultantes do momento sócio-histórico da Inglaterra: *The Uses of Litteracy* (1957), de Richard Hoggart; *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams e *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward Thompson.

Essas obras são, principalmente, textos de análise sociopolítica, os quais se aliam ao que chamamos “Nova Esquerda” ou “Neo-Marxismo”, da década de 50, visão em que as classes sociais são baseadas em sua relação com a cultura e a política se liga ao ativismo social, unir forças na tentativa de modificar a realidade.

Em seu livro, Hoggart analisa a formação da chamada “Cultura de Massas” como uma forma de massificação cultural, meio de apagar diferenças culturais, particularmente entre as classes mais baixas na Inglaterra dos anos 50. A saber:

Acontece precisamente que esse fenómeno se verifica numa época em que muitos dos que pretendem captar o dinheiro e a confiança das classes trabalhadoras lhes dirigem apelos a que os seus membros são particularmente vulneráveis, oferecendo-lhes publicações e diversões que não podem deixar de ter sobre eles efeitos debilitantes. A interacção entre esses dois factores importantes da vida

contemporânea pode vir a contribuir para a formação de um novo sistema de castas, tanto ou mais sólido que o antigo (HOGGART, 1973, p.215).

Tal massificação deu-se, essencialmente, através de filmes, música e literatura popular. Massa aqui deve ser entendida como um conceito relacionado à posição social e também a quantidade, já que a população poderia se rebelar e havia o medo de uma 2ª Revolução Russa no coração da Europa, uma revolução operária. Hoggart examina a construção dessa cultura de massa como uma tentativa de apaziguar os ânimos das populações.

Segundo o autor, na Londres da década de 50 houve a popularização do cinema enquanto elemento de entretenimento e dificilmente se encontrava uma sala de espetáculos em bairros nobres da cidade, a ideia era colocá-las nas zonas mais periféricas e a preços muito baixos. Dessa forma, enquanto o povo assistia a filmes não se rebelaria contra o sistema. Nesse período a televisão ainda não era acessível a todos, mas, sim, o cinema e a literatura popular que surge nesse contexto: uma literatura “água- com- açúcar” e romances policiais e suspenses, a chamada Literatura *Pulp*. Contudo, para que as pessoas tivessem acesso a isso, algo era fundamental: alfabetização.

A importância real do livro de Hoggart para os estudos culturais foi absorver a noção de organicidade entre cultura e texto, pois pela primeira vez há substituição da literatura pela cultura.

Em 1958, Raymond Williams escreveu *Culture and Society*, obra na qual analisa o desenvolvimento da visão de cultura na Inglaterra entre os séculos XVIII e XX, focalizando em como os conceitos sociedade e cultura interagem, não somente nas classes mais baixas, numa ideia dada em vertical, mas como a cultura molda a sociedade e vice-versa. Sua importância também está em ser a gênese da obra *Keywords: A Vocabulary on Culture and Society* (1976), glossário de termos sobre cultura e sociedade.

Anos após, Edward Thompson escreve *The Making of the English Working Class* (1963), em que analisa a formação do proletariado inglês enfocando, entre outras coisas, seu papel produtor e consumidor de cultura. Pela primeira vez infere-se que as classes mais baixas não são somente consumidoras de cultura, mas também produtoras de sua própria cultura.

A partir do exposto, pode-se interpretar cultura como algo consumível, produzível e não homogêneo. Essa visão, surgida nos anos 60, respeita as diferenças entre os níveis de consumo, não faz mais sentido falar em alta cultura e cultura popular.

Esse modo de ver a cultura, mesmo não sendo compartilhado por todos, vem ganhando força no Brasil, principalmente a partir da década de 90; com o resgate de culturas de minorias. Segundo Thwaites et al (1994, p.1), cultura é o “conjunto de processos sociais através do qual significados são produzidos, circulados e intercambiados.”<sup>2</sup> É um processo, mas também um produto deste, considerando processos sociais, isto é, trabalhando com o indivíduo, o identitário, com a produção, circulação e intercâmbio de identidade.

Na definição de Thwaites uma palavra é importante para a análise do conceito de cultura: “significados”, que remete a linguística estruturalista de Saussure, a um signo formado pela relação entre o significante e seu significado. A esse processo chama-se significação, já que podemos ser remetidos a inúmeros significados distintos a partir de um mesmo significante; esse processo de significação é o núcleo do processo de construção cultural. O texto passa a ser não somente o escrito, mas uma imagem, um filme, uma música, etc.; é uma combinação de signos, os quais colocados um ao lado do outro remetem a significados, que transcendem o processo de significação dos signos individuais, ou seja, um texto é sempre maior do que a soma de seus componentes. O signo não é um fenômeno apenas linguístico, o processo de significação depende também de diferenças individuais, sociais, culturais etc., as quais nos formam enquanto indivíduos. Essa visão é essencial para entender como o processo de significação acontece, isto é, como consumimos cultura.

Ferdinand de Saussure nos primórdios da linguística estruturalista afirmava que a relação entre significante e significado é sempre neutra, já para Louis Althusser, não. Para ele, as diferenças no processo de significação mostram que este não é neutro, a significação vem sempre carregada de nossa bagagem enquanto identidades. De acordo com Althusser (1979, p.207) “A ideologia é, então, a expressão da relação dos homens com seu “mundo”, isto é, a unidade (sobredeterminada) da sua relação real e da sua relação imaginária com as condições de existência reais.”.

---

<sup>2</sup> “Culture is the ensemble of social processes by which meaning are produced, circulated and exchanged.”

A partir de todo o exposto, pode-se pensar a abordagem dos Estudos Culturais como interdisciplinar, uma vez que o intuito é trabalhar a manifestação cultural como centro de uma expressão coletiva e complexa: o que se produz e consome passa a item cultural, portanto, apenas literatura não permite estudar essa complexidade.

Também são relacionais, pois da mesma forma que não podemos nos ater somente aos estudos literários, é preciso estabelecer relações, por exemplo, entre literatura e sociedade, ou cultura e política, ou cinema e música etc.; a finalidade é mostrar a complexidade do fazer cultural.

Os Estudos Culturais são ainda criadores e expositores de individualidades e identidades, já que não existe sujeito neutro, nem sociedade ou comunidade igualmente neutras, a não neutralidade passa a ser ponto importante. Logo, o que realmente interessa é como leitores do século XXI consomem uma obra do século passado.

Por fim, são anticanônicos, pois ao trabalhar cultura como uma manifestação mais ampla, não é possível restringir-se ao cânone. É necessário validar toda e qualquer manifestação cultural, a fim de estabelecer relações, as quais nos deem processos de significação, que não seriam alcançados lendo apenas *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Contudo, um estudo de caso desta obra com a transposição midiática de uma forma cultural para outra, por exemplo, a minissérie *Capitu*<sup>3</sup>, se distanciaria do lugar-comum e ampliaria o já dito sobre o texto.

E por que fazer isso se o foco é o literário? Na interface com os Estudos Culturais, de certa forma, destitui-se a literatura de seu patamar clássico, canônico e reconstruem-se as leituras do literário, pois como afirma Eduardo Coutinho se tem tornado imperativo resgatar produções culturais colocadas em segundo plano pela tradição (COUTINHO, 1996, p.72).

Por que *Batman* ou livros de autoajuda jamais poderão ser estudados em literatura comparada se são vendidos em forma de livro, o verbal é o centro (mesmo no caso dos quadrinhos, onde o elemento verbal é importante), tratam de uma narrativa estruturada (início, meio e fim) e há personagens construídas, até certo ponto, de forma complexa; nada disso importa, uma vez que não são textos canônicos? Nesse sentido, os Estudos Culturais são uma

---

<sup>3</sup> Minissérie baseada no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, exibida em 2009 pela Rede Globo de televisão, sob direção geral de Luiz Fernando Carvalho.

ameaça à literatura já estabelecida, aos estudos literários “puros” (de tradição intelectualista e elitista), ao passo que aqueles incluem e estes excluem, e mantêm a exclusão. Se toda produção cultural reflete a hegemonia existente na sociedade, em um texto não existe neutralidade, estão nele escolhas lexicais, gramáticas, semânticas, etc.; sua organização já revela uma posição. Admitindo que todos produzem e consomem cultura, a literatura não é mais ou menos importante que qualquer outra manifestação cultural.

Portanto, é possível aproximar livros e filmes, não necessariamente sob um viés estético, como os literatos puristas propõem, mas sob o viés do consumo. Por exemplo, definir se o romance *A Mulher do Tenente francês*, de John Fowles, não antecipa uma série de tendências pós-modernas e contemporâneas, como o Voyeurismo (a necessidade patológica de observação dos outros) por meio de programas como *A Fazenda* ou *Big Brother Brasil*. Por acaso o espectador não se coloca como *voyeur* das personagens do livro?

E quanto à necessidade de controle? O leitor tem o poder de escolher um final, entretanto isso o desestabiliza, pois espera algo pronto. Nesse ponto, já não se está falando da narrativa, mas da estrutura do livro enquanto fenômeno cultural. Há ainda a relação com fenômenos culturais de tecnologia, já que é possível colocar um DVD de um filme e assistir aos finais alternativos, temos esse poder. Isso coloca a obra como fenômeno de produção cultural e os leitores como consumidores de cultura: o livro deixa de ser só texto entre duas capas, se torna maior que a soma das partes, neste caso, maior que o todo.

O interessante é aproximar os campos, pois em se tratando da Literatura Comparada, esta “colabora para o entendimento do outro” (Carvalho, 1997, p.8) e sobre os Estudos Culturais, Canclini (2005, p.154) esclarece: “O que lhes dá maior abertura e densidade intelectual é atrever-se a manejar materiais conexos, que não eram considerados conjuntamente para falar de um tema.” Logo, é possível estabelecer comparação entre *Dom casmurro* e a minissérie *Capitu* e será comparatismo literário, já que uma das obras é literatura. Bem como comparar *Crime e Castigo*, romance do escritor Fiódor Dostoievski, com *Death Note*, história em quadrinhos de Tsugumi Ohba, através do enfoque do crime e da autopunição; de como isso se apresenta num texto da Rússia Imperial do século XIX, em contrapartida a um mangá japonês do século XXI, lançando mão de abordagens não ortodoxas.

Assim, é possível inferir que os Estudos Culturais permitem relações entre textos de naturezas distintas, canônicos ou não, desde que se perceba (sempre!) o texto como todo conjunto de signos que remete a uma construção de significados. Portanto, não é preciso dar as costas a uma das disciplinas, há possibilidade de interação, pois “o valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito.” (SANTIAGO, 2004. p.133).

Por fim, é inegável considerar que há uma nova dimensão cultural e que a ideia de qualidade também deve abarcar um substrato popular, uma vez que o imaginário não é exclusivamente literário ou linguístico, ele resulta da relação do sujeito com outros objetos culturais, eruditos e/ou não, e estéticos: vai-se ao cinema, ao teatro, ouve-se música, lê-se jornal, ensaios filosóficos, isto é, o imaginário de quem lê um texto também é tocado profundamente por outros produtos que o mundo oferece, e por que não explorá-los?

## Referências

ALTHUSSER, Louis. *A favor de Marx*. Tradução de Dirceu Lindoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: Abralic. n.3, 1996.

HALL, Stuart. A Formação de um Intelectual Diaspórico. In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org.); Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora*, com especiais referências a publicações e divertimentos. Tradução: Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

THWAITES, Tony, LLOYD Davis & WARWICK, Mules. *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. Melbourne: Palgrave Macmillan, 1994.



## **Releitura Pop Interativa de Austin: A Hipermedialidade em *Pride and Prejudice and Zombies*.**

Tayza Cristina Nogueira Rossini<sup>1</sup>

**RESUMO:** O *mashup Pride and Prejudice and Zombies* (2009) é o exemplo claro da apropriação e interação existente entre um texto de literatura canônica e a associação de elementos que remetem a uma cultura pop pós-moderna. O objetivo do trabalho é analisar a adaptação de uma obra canônica e a sua transposição para um meio não impresso, junto a todos os recursos disponíveis em aplicativos hipermediáticos, responsáveis por tornarem a interação do leitor com o texto diferente do que seria com o texto em sua versão convencional.

Palavras-chave: *Pride and Prejudice and Zombies*; Mashup literário; Ebook interativo; Hipermedialidade.

**ABSTRACT:** The *mashup Pride and Prejudice and Zombies* (2009) is a clear example of the interaction between a canonical text and the association of elements that refer to a postmodern and popular culture. The aim of the essay is to analyze the adaptation of a canonical text and its translation into a non printed, along with all resources available in hypermedia applications, responsible for the interaction of the reader with the text differently from what it would be with the text in its conventional version.

Palavras-chave: *Pride and Prejudice and Zombies*; Mashup; Interactive ebook; Hypermediality.

### **Considerações iniciais**

Vivemos nos dias de hoje inseridos em uma cultura midiática, onde se defrontam rupturas e continuidades imprescindíveis para a constante transformação e reestruturação da sociedade em que estamos engendrados. A fluidez dessas transformações se deve à constante evolução da tecnologia e da rapidez da disseminação de informação e conhecimento entre as pessoas.

Especificamente, a literatura na atualidade tem sido produzida e divulgada a partir de diversos meios culturais, como cinema, *games* e aplicativos eletrônicos. O autor busca a cada

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

dia usar sua criatividade e lançar no mercado meios que veiculem seus textos de forma a instigar a curiosidade e alcançar as expectativas almejadas pelo público consumidor. Como resultado, gera-se lucro a partir do consumo do bem (re)criado com alguma inovação, em relação ao anteriormente lançado e já conhecido.

Diante das diversas formas de circulação da literatura, tomamos como base para análise o diálogo entre o livro *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, e o *ebook* interativo, produzido a partir de *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), de Seth Grahame-Smith, como forma de analisar a adaptação de uma obra canônica e a sua transposição para um meio não impresso, junto a todos os recursos disponíveis no aplicativo hipermediático, responsáveis por tornar a interação do leitor com o texto diferente do que seria com o texto em sua versão convencional.

A internet e toda tecnologia disponível atualmente possibilita o acesso facilitado e colabora para a popularização dessas diversas “reproduções”, canônicas em sua grande maioria, de modo que, pela utilização dos recursos disponíveis, promovam uma interação entre obra e leitor, incentivando tanto o público ao consumo, quanto os criadores a sempre buscarem por novas formas de produção, apoderando-se ao máximo de todos os recursos e ferramentas atuantes no ambiente do ciberespaço.

## **1. Transformação das práticas de leitura**

Refletindo sobre os processos de revolução pelas quais o livro já passou, observamos que esses processos influenciaram de maneira direta na materialidade do texto, assim como nas práticas de leitura.

Dentro do panorama de leitores ponderados por Canclini (2008), a classificação é feita de acordo com três vertentes. Os primeiros são relacionados aos leitores de papiros, sermões nos templos, poesia em público e práticas de leitura correspondentes. Depois disso, os leitores se transformam em apreciadores de livros, revistas, quadrinhos, legendas de filmes,

chegando ao que representa os leitores de hoje, ou seja, leitores de informações na internet, blogs, mensagens instantâneas e e-mails.

De acordo com Chartier (1999), o leitor de textos eletrônicos se depara com uma materialidade totalmente diferente do leitor da Antiguidade ou o leitor medieval. Os livros na Antiguidade eram organizados em forma de rolos, sendo que havia limitações no ato da leitura. Os trechos eram distribuídos em colunas, impossibilitando a leitura de trechos anteriores ou até mesmo comparações de uma obra com a outra. O advento do texto impresso, organizado em uma estrutura encadernada, possibilitou novas formas de manuseio ao que se tornou sua materialidade, o livro.

O processo de revolução que o texto eletrônico estabeleceu foi responsável pela desmaterialização e descorporalização da obra. A “imaterialidade” do texto eletrônico se dá sobre a tela em que o texto é lido. Por esse princípio, a linearidade e as fronteiras do texto não são mais visíveis e tangíveis. Ao leitor é dada a liberdade de passear por textos diversos e utilizar recursos dentro da mesma memória eletrônica.

Neste sentido, o rompimento com os limites materiais do texto resulta em um novo processo de transformação do leitor. O novo suporte do texto possibilita usos, manuseios e diversas intervenções do leitor, livres de quaisquer regras ou limitações anteriormente presentes. Constitui-se, portanto, um novo leitor que busca uma leitura dinâmica, fluida e que preza pela inserção de elementos que o estimulem na criação de novos sentidos e o instiguem no ato da leitura.

A hipermedialidade presente no livro eletrônico interativo estabelece transformações na estrutura da narrativa, na veiculação, na recepção e na interação do leitor com o texto. Tal característica nos certifica de que a significação do texto não se limita apenas ao uso da palavra em si, mas que a inserção de recursos multimídia, como imagens e sons, colaboram para a criação e interpretação desse novo texto que é produzido.

Com relação à popularidade e aceitação dos livros eletrônicos, a pesquisa *Retratos de Leitura no Brasil* (2012), aponta que a inserção e aprovação por leitores da leitura de livros digitais, embora ainda não muito conhecido e de acesso limitado, tem crescido consideravelmente atingindo 9,5 milhões de adeptos. A partir deste ponto, muitos benefícios são citados pelos leitores com relação à preferência dos *ebooks* aos livros propriamente ditos.

Fatores como: a questão da materialidade que acaba por ocupar espaço e se deteriorar com o tempo em contraposição a preservação do texto e ao fácil acesso; pesquisas simultâneas que podem ser feitas ao ato da leitura; anotações que podem ser feitas e modificadas sem que se danifique o texto original; opções de multimídia como imagens e sons; possibilidade de ajuste do texto (tamanho e cor da fonte), entre outros diversos motivos, justificam o processo de conquista e preferência dos livros eletrônicos.

As opiniões quanto à permanência e ao desaparecimento do livro impresso são divergentes. Muitos acreditam que os livros impressos nunca acabarão e que dividirão espaço com os livros digitais, enquanto os menos otimistas preveem como apenas uma questão de tempo para que os livros em papel deixem de ser publicados.

## ***2. Pride and prejudice versus Pride and prejudice and zombies***

A releitura pop *Pride and Prejudice and Zombies* nos sugere que embora com todos os recursos disponíveis nos dias atuais, artistas clássicos, como Jane Austen, se mantêm imortais.

O diálogo produzido entre as duas obras, uma produzida em 2009 que dialoga com a obra canônica produzida em 1813, mostra que o tempo inspira novas interpretações e o processo de reescritura da literatura “do passado” promove o resgate de textos canônicos e a associação de elementos que remetem a uma cultura pop onde vampiros, zumbis e criaturas de um mundo fantástico ganham espaço dentro da narrativa.

A transposição do romance original, feita por Grahame-Smith, inclui a alteração de apenas alguns trechos da obra, sendo, neste sentido, considerado como coautor da obra *Pride and Prejudice and Zombies* (2009). Na releitura, os personagens principais são transformados em guerreiros, conhecedores de artes marciais e responsáveis por combater os zumbis que são inseridos na trama.

Por se tratar de um *mashup*, também conhecido como “romance misturado”, *Pride and Prejudice and Zombies*, assim como outros textos do mesmo subgênero, torna-se um exemplo claro da apropriação e interação existente entre um texto de literatura canônica com a cultura

pop pós-moderna<sup>2</sup>. Esse processo, portanto, justifica a inserção de cenas de violência, sangue e zumbis ao romance *Pride and Prejudice*, de Jane Austen.

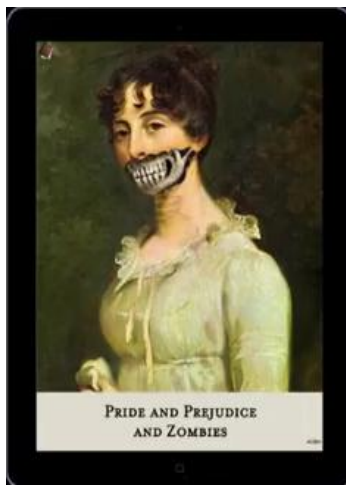


Figura 1. Capa de *Pride and Prejudice and Zombies* (GRAHAME-SMITH, 2009).

Desde a publicação do mashup no ano de 2009, muitas outras publicações do mesmo subgênero foram criadas, fazendo com que outros autores canônicos, como Shakespeare, tivessem suas obras “revividas” por meio de figuras como zumbis, vampiros, lobisomens, monstros marinhos e múmias. Alguns dos títulos que foram lançados dentro de uma lista de dezenas de outros nomes são: *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls* (HOCKENSMITH, 2010), *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (WINTERS, 2009), *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (GRAHAME-SMITH, 2010), *Adventures of Huckleberry Finn and Zombie Jim* (CZOLGOSZ, 2009). Grandes nomes brasileiros como Machado de Assis e José de Alencar também ganharam suas versões de *misturas literárias*: *Dom Casmurro e os Discos Voadores* (MANFREDI, 2010), *O Alienista Caçador de Mutantes* (KLEIN, 2010) e *Senhora, a Bruxa* (LOPES, 2010).

---

<sup>2</sup> Termo adotado pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2005) para definir a nova sociedade das últimas décadas do século XX, visto como um período marcado por transformações e desconstruções de princípios anteriormente construídos. Seu sinônimo é a “modernidade líquida”, termo também abordado por Bauman, metáfora da liquidez do estado da sociedade, responsável por promover mudanças em toda sua estrutura antes mesmo que tenham tempo de se solidificar.

### 3. O *mashup*

“É uma verdade universalmente conhecida que um zumbi em posseção de cérebros deve estar em busca por mais cérebros” (GRAHAME-SMITH 2009, p.7), é assim que se inicia o *mashup Pride and Prejudice and Zombies*. Constitui-se em uma narrativa onde o coautor propõe uma Inglaterra dominada por uma estranha praga que possibilita aos mortos se levantarem e atacarem os seres vivos.

Na ficção de Grahame-Smith as irmãs Bennet são altamente treinadas em artes marciais e responsáveis por garantir a segurança de Meryton. A partir de tal tessitura, dois panoramas podem ser observados. Por um lado a figura da mãe, Mrs. Bennet, que sustenta os moldes propostos por Austen, onde o principal desejo é de que as filhas portem as “qualidades femininas” exigidas para conseguir um marido rico e, assim como proposto pelo coautor no *mashup*, capaz de suportar financeiramente guardas para garantirem sua segurança. Concomitantemente, por outro viés, temos a figura do pai que prefere ver suas filhas mestras nas artes marciais e capazes de defenderem a si mesmas quando necessário.

Ainda que a narrativa se desenvolva a partir de batalhas sanguinolentas entre as irmãs Bennet e os zumbis (“imencionáveis”) há na obra códigos sociais e de maneiras que se esperam ser seguidos pelas personagens femininas, sem deixar de lado, portanto, o estilo de época da sociedade e da escrita de Austen. Além de serem reconhecidas por suas grandes habilidades em combater os zumbis, também se espera das jovens moças da época serem bem treinadas em música, dança e canto. Essa perspectiva se justifica nas expectativas em relação à figura feminina. Em um de seus argumentos Mr. Darcy deixa claro que toda mulher deve “ter um conhecimento vasto em música, canto, desenho, dança e em línguas modernas; ela deve ser bem treinada em estilos de luta dos mestres de Kyoto, táticas modernas e armamento da Europa” (GRAHAME-SMITH 2009, p.34). Com isso, Elizabeth vai contra a ideia apresentada e diz não conseguir imaginar mulher com todas essas qualidades ao mesmo tempo. Especificamente no final da narrativa, quando Mr. Darcy e Elizabeth ficam finalmente juntos, Mr. Darcy demonstra respeito pelas habilidades marciais de Elizabeth e propõe que, a partir daquele momento, lutem juntos.

Observamos que, do mesmo modo que Grahame-Smith introduz zumbis na releitura da obra original, ele renova e cria um ambiente de igualdade entre os personagens masculinos e femininos, diferente do proposto inicialmente por Austen, onde homens e mulheres tinham seus papéis pré-estabelecidos pela sociedade da época. Deste modo, o romance oferece aos leitores uma igualdade nas relações de gêneros que geralmente não seriam encontradas nos textos originais de Austen, que acaba por aproximar, ainda mais, a nova narrativa da contemporaneidade.

#### **4. A dominação hipermidiática**

A revolução digital e a multimídia colaboram profundamente para o processo de mudança do mundo em que vivemos. Hoje, tem-se a possibilidade de se estar virtualmente e “corporalmente” presente em uma tela em qualquer lugar, sem realmente ter deixado o lugar em que se realmente está. A tecnologia faz com que se perca a distinção entre o “aqui e o lá, o dentro e o fora, o virtual e o real” (COPE; KALANTZIS 2000, p.997).

Observamos que com o advento da era digital, mídias e linguagens tradicionais se transpõem para o ambiente do ciberespaço. Refletindo sobre o âmbito da literatura, esta agora se iguala e se converte em uma literatura nos moldes de um contexto de ciberespaço. A reorganização e reestruturação do texto neste espaço elaboram uma nova estrutura que preza pela descontinuidade e a não linearidade, concorrendo com a estrutura pré-existente em que se primava uma leitura sequencial da palavra impressa (COPE; KALANTZIS, 2000).

Tal tessitura reforça a ideia de que, assim como a leitura se desenvolverá de forma descontínua e a partir das escolhas dos caminhos que serão percorridos no ato da leitura por meio de hipertextos, o leitor, por esta perspectiva, passa a ser encarado como um navegador. Tal problematização é mencionada por Canclini (2008) quando aborda a dificuldade de se definir e limitar o que seria um *leitor*, um *espectador* e um *internauta* (termo pelo qual ele se refere ao *navegador*), como trataremos posteriormente.

Com relação ao hipertexto, Eco (2003) aponta essa prática como livre e propícia para o exercício da criatividade. A difusão das narrativas interativas no ambiente do ciberespaço altera a questão da produção literária e sua recepção, no sentido de que o leitor não é mais



apenas um leitor engajado em um nível de interpretação. A partir deste momento, o leitor passa a intervir ativamente dentro do texto por meio das escolhas dos cursos que percorrerá na narrativa e pela exploração de todos os recursos multimídia disponíveis que garantam sua interatividade com o texto.

A interatividade engaja o leitor ativamente no texto por permitir que ele manipule o material que tem em mãos e manuseie todas as ferramentas de navegação disponíveis no aplicativo. Sem dúvida a leitura se torna mais prazerosa e a retenção das informações veiculadas acaba em sua maioria sendo mais satisfatória se comparamos com a atitude passiva da leitura dos livros impressos.

Concluimos que as ferramentas disponibilizadas pela internet e pelos recursos eletrônicos mudaram radicalmente a maneira com que as pessoas se relacionam com a arte transposta, ou até mesmo produzida e consumida no ambiente da rede. Observamos que o leitor que tem acesso à hipermídia sofre alterações em suas práticas de leitura e novas habilidades são requeridas para que ele possa se ajustar a este novo contexto de leitura.

A literatura hipermidiática, por exemplo, é constituída pela inserção de hipertextos combinados a multimídia (textos, imagens estáticas e em movimento, animações gráficas, sons, além de outras ferramentas), que geram um suporte para uma literatura interativa. Os hipertextos, por se tratarem como “nós de significação”, têm a liberdade de alternar a linearidade da narrativa (LÉVY, 1999). A exploração do conteúdo presente no hipertexto, dependerão exclusivamente de um clique do leitor. Diante disto, a presença de um leitor atuante é imprescindível para que o processo de interatividade ocorra. Sem a participação do leitor, nada acontece com o texto, uma vez que o processo de leitura seja constituído por comandos e utilização de hipertextos.

O conhecimento humano busca se desenvolver e acompanhar as mudanças e imposições trazidas com a expansão das diversas tecnologias. Se antes éramos regidos por formas regulares e lineares, a contemporaneidade trás e as substitui por formas descontínuas ou até mesmo dinamicamente e multilinearmente hipertextuais.

## **5. Ebook Interativo**

Refletindo sobre a estruturação e composição da narrativa, Canclini (2008) faz referência ao fator da intertextualidade existente entre os livros, como responsável pelo surgimento de novos livros embasados nos já existentes.

Esse processo, de certa forma, pode remeter-se ao mercado consumidor que busca incansavelmente por inovações. Em todos os âmbitos do mercado, o consumidor quando faz sua escolha, não a faz somente pelo prazer e pelo valor simbólico, mas também pelo prazer e satisfação social de fazer uso de uma novidade, de um lançamento (CANCLINI, 2008). Neste sentido, podemos inferir que um mal estar é gerado nos responsáveis por essas novas criações.

Sendo o objetivo das inovações o de atrair o público consumidor que se torna mais exigente e difícil de surpreender facilmente, o mercado deve ser impulsionado pela capacidade e criatividade de se combinar textos, imagens e sons de uma maneira que ninguém jamais pensou anteriormente e que, a partir disso, se crie uma novidade que seja distinta do modelo antigo e também diferente dos próprios concorrentes para que alcance o prestígio do público consumidor.

No contexto da literatura, a hipermídia possibilita o acesso a um texto totalmente interativo, cheio de recursos e sem fronteiras para o leitor. Retomamos, portanto, a ideia de que o texto não se materializa mais em sua rigidez e linearidade, o texto agora não possui mais limites, ele se movimenta. Por consequência desse processo tecnológico acelerado e, conseqüentemente, a mudança dos hábitos culturais, hoje paira no ar a indeterminação do que os termos *leitor*, *espectador* e ao mesmo tempo *internauta* representam. Visto que, com a vasta tecnologia disponível e o fácil acesso ao ciberespaço, um termo acaba se imbricando ao outro causando a problematização em se delimitar onde se acaba e onde se começa o outro (CANCLINI, 2008).

Por meio de toda sua hipertextualidade e recursos presentes no aplicativo, o *ebook* interativo *Pride and Prejudice and Zombies*, certamente objetiva transformar meros *espectadores* em *leitores* potenciais da nova obra. Destarte, outro recurso disponibilizado pelo livro interativo é a possibilidade de se fazer a leitura concomitantemente com o texto original de Austen. Temos, portanto, ao girar o aparelho em 180° o original de *Pride and Prejudice*. Com a rotação de 90° as duas obras aparecem simultaneamente na tela, uma ao lado da outra, permitindo uma leitura comparada entre o texto original e sua reescritura.



Figura 2: *Pride and Prejudice and Zombies* (à esquerda) e *Pride and Prejudice* (à direita).

Esteticamente, por se apoiarem a um grande número de imagens, as obras hipermidiáticas, em sua grande maioria, terão como fio condutor da narrativa e desenvolvimento da leitura os próprios elementos visuais inseridos no aplicativo. No *ebook Pride and Prejudice and Zombies*, por exemplo, o leitor é transportado para um mundo animado e interativo onde é possível ler “páginas” utilizando a luminosidade de uma vela, ou ainda, abrir cartas, tocar músicas do século XIX, explodir o cérebro de zumbis e encher a tela de seu aparelho de sangue e horror.



Figura 3, 4 e 5: Imagens do *ebook* interativo *Pride and Prejudice and Zombies*.

Constitui-se, portanto, em um aplicativo em que centenas de ilustrações, efeitos sonoros, música, animação, tecnologia *touchscreen*, trechos de uma obra prima literária e

baldes de sangue dão a ideia ao leitor da interatividade que se é possível alcançar a partir do uso do aplicativo.

*Pride and Prejudice and Zombies*, assim como outros livros interativos, são produzidos por uma parceria das empresas Quirk Books e PadWorx Studios, responsável por produzir softwares de aplicativos para tablets, objetivando proporcionar aos leitores novas maneiras de entretenimento por meio da literatura.

Apenas a título de curiosidade, considerando as outras modalidades na qual a literatura se manifesta, além de diversos outros  *mashups*  e HQs que suscitaram das obras de Jane Austen, *Pride and Prejudice and Zombies* deve ganhar vida também nas telas do cinema.

### **Considerações finais**

Por ser considerado como umas das obras de maior repercussão escrita por Jane Austen, *Pride and Prejudice* tem sido tomado como ponto de partida para diversas (re)produções, nas mais diversas modalidades.

O  *mashup*  *Pride and Prejudice and Zombies* (GRAHAME-SMITH, 2009), assim como todos os outros  *mashups*  produzidos, por se tratarem como forma de interação de textos canônicos com uma literatura pós-moderna, provê a disseminação de uma literatura que por ora pode ter sido despercebida ou até mesmo deixada de lado.

Considerando a fluidez da pós-modernidade, torna-se possível sentir os reflexos causados pela evolução da tecnologia no campo literário. O advento dos livros eletrônicos burla os padrões pré-estabelecidos e contribui para perda da materialidade e linearidade do texto alterando as práticas de leitura. Não obstante, as maneiras de ler são adaptadas ou até mesmo recriadas. Um novo leitor surge.

A partir desse ponto, adicionando o recurso de hipermedialidade no texto eletrônico, responsável pela interatividade, o leitor problematiza sua definição ao passar a ser encarado como leitor, espectador, internauta, navegador e consumidor ao mesmo tempo.

A leitura privilegiada por aplicativos interativos, como no caso o  *ebook*  *Pride and Prejudice and Zombies*, é vista pelos consumidores desse tipo de produto, como uma forma muito mais acessível e excitante de leitura, que instiga a curiosidade, o interesse e a

criatividade, e que, por promover uma leitura interativa, engaja o leitor satisfazendo-o muito mais na retenção do conteúdo, se comparado com o texto em sua versão encadernada. Por esse princípio, o mercado tem produzido e inovado a cada dia seus produtos, com o objetivo de cativar e conquistar novos consumidores.

A totalidade do pensamento nos guia a alguns questionamentos e aflições que só tem sido aumentadas com o passar do tempo e com o processo de transformação no ato da leitura. Qual será o destino da literatura, considerando a gama de possibilidades e variedades de multimeios em que ela vem se manifestando? Qual será o destino dos livros impressos, partindo do princípio de que a aceitação por livros eletrônicos tem crescido a cada dia? Será que eles se tornarão obsoletos, assim como os livros em rolo da Antiguidade? Afinal, quanto se ganha e quanto se perde com todas as transformações no processo de leitura que foram empenhadas na “fixidez” da narrativa?

### **Referências bibliográficas**

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. – Penguin Popular Classics, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*; tradução, Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. Ana Goldberger (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHARTIER, R. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes (trad.). São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado: 1999.

COPE, B.; KALAZTZSIS, M. *Multiliteracies*. Literacy Learning and the Design of Social Futures. London and New York: Routledge, 2000.

CZOLGOSZ, W. Bill; Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn and Zombie Jim*. – Blood Enriched Classics, 2009.

ECO, H. *Sobre a Literatura*. 2.ed. Eliana Aguiar (trad.) Sobre algumas funções da literatura. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003.

*Gallery of Goodness*. Disponível em: <<http://www.padworxdigital.com/gallery.html>> Acesso em: 21 jan. 2012.

GRAHAME-SMITH, Seth; Austen. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

GRAHAME-SMITH, Seth. *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*. – Grand Central Publishing, 2010.

GUMBRECHT, H.U. *Modernização dos sentidos*. Lawrence Flores Pereira (trad.). VI. Epílogo. 1. A Mídia Literatura. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOCKENSMITH, Steve; Austen, Jane. *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*. Philadelphia: Quirk Classics, 2010.

KLEIN, Natalia; Assis, Machado. *O Alienista Caçador de Mutantes*. Florianópolis: Lua de Papel, 2010.

KRESS, G. *Literacy in the New Media Age*. London and New York: Routledge, 2003.

- - -; van LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse*. The Modes and Media of Contemporary Communication. London and New York: Routledge, 2001.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Carlos Irineu da Costa (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1999.

LOPES, Angelica; Alencar, José. *Senhora, a Bruxa*. Florianópolis: Lua de Papel, 2010.

MANFREDI, Lucio; Assis, Machado. *Dom Casmurro e os Discos Voadores*. Florianópolis: Lua de Papel, 2010.

*Mashups literários – os DJ's dos livros*. Disponível em:  
<<http://www.estantevirtual.com.br/blogdaestante/2011/05/16/mashups-literarios-os-djs-dos-livros/>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

*Pride & Prejudice & Zombies: The Interactive eBook, Press Release*. Disponível em:  
<<http://www.quirkbooks.com/ppzapppressrelease>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

*Pride & Prejudice & Zombies: The Interactive eBook*. Disponível em:  
<<http://www.padworxdigital.com/ppz.html>> Acesso em: 21 jan. 2012.  
SILVEIRA, Luciana. *Adaptação em HQ de “Pride and Prejudice and Zombies” mostra a sua cara*. Disponível em: <<http://gomademascar.net/hq-comics/adaptacao-em-hq-de-pride-and-prejudice-and-zombies-mostra-a-sua-cara/>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

WINTERS, Ben H.; Austen, Jane. *Sense and Sensibility and Sea Monsters*. Philadelphia: Quirk Classics, 2010.

*3ª Edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil revela a relação dos brasileiros com os livros digitais*. Disponível em <<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/texto.asp?id=3183>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

*30 Benefits of Ebooks*. Disponível em:  
<<http://epublishersweekly.blogspot.com.br/2008/02/30-benefits-of-ebooks.html>>. Acesso em: 20 jan. 2012.



## **TDAH e Dislexia em *Percy Jackson***

Vera Helena Gomes Wielewicki<sup>1</sup>  
Maçao Tadano Filho<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo visa analisar como a dislexia e o TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade) estão presentes na construção da identidade do protagonista do romance *Percy Jackson and The Lightning Thief*, de Rick Riordan. O foco da análise é descrever elementos no enredo que favorecem a interpretação da condição de semideus como uma metáfora para retratar os portadores de TDAH e/ou dislexia de forma positiva, e explicar por que o modo como isso se dá é relevante para pais, professores e alunos.

Palavras-chave: Literatura e ensino; TDAH; Dislexia; Rick Riordan.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the way dyslexia and ADHD (Attention Deficit Hyperactivity Disorder) are present in the construction of the identity of the protagonist of the novel *Percy Jackson and The Lightning Thief*, by Rick Riordan. The analysis is focused on describing elements in the narrative that favor the interpretation of the demigod condition as a metaphor used to portray people with ADHD and/or dyslexia in a positive light, as well as explaining why the way this is done is relevant to parents, teachers and students.

Key-words: Literature and teaching; ADHD; Dyslexia; Rick Riordan.

### **Introdução**

No atual contexto educacional, tão carente de algo que ajude a combater o distanciamento cada vez maior entre alunos e escolas quando se trata de literatura, a série *Percy Jackson and the Olympians*, escrita por Rick Riordan, oferece possibilidades de leitura e interpretação que possuem grande potencial de interesse para os jovens leitores. Este artigo visa analisar como a dislexia e o TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade)

---

<sup>1</sup> Professora associada do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado e Doutorado, da Universidade Estadual de Maringá.

<sup>2</sup> Aluno do Curso de Licenciatura em Letras – Inglês e Bacharelado em Tradução da Universidade Estadual de Maringá, desenvolvendo projeto de Iniciação Científica.

são representados no primeiro livro da saga, *Percy Jackson and the Lightning Thief* (2005), publicado no Brasil como *Percy Jackson e o Ladrão de Raios* (2008)<sup>3</sup>, e como a influência dos dois fatores na construção do personagem protagonista lança questões que podem interessar tanto a professores quanto a alunos e pais.

Conforme se pode conferir em várias entrevistas dadas pelo autor e em sua página oficial na internet (<http://www.rickriordan.com/home.aspx>), Rick Riordan afirma que, de certa forma, deve a criação de Percy Jackson ao seu filho mais velho, Haley Michael. Aos cinco anos, Haley apresentava total aversão a atividades de leitura e escrita, não conseguia prestar atenção às aulas e ficava ansioso a ponto de tentar fugir da sala de aula e se esconder chorando para não ter que fazer o dever de casa. Após cuidadosa análise e uma bateria de testes, foi confirmado o diagnóstico do qual a psicóloga da escola e os professores do garoto já desconfiavam: dislexia e TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade). Por ser ele próprio um professor, Riordan já trabalhara com crianças nas mesmas condições, mas não conhecia a fundo as informações e estatísticas a respeito. Ele só sabia que precisaria tomar medidas especiais para ajudar o filho.

Aos sete anos, a única coisa na escola que parecia atrair a atenção de Haley era mitologia grega. Como já tinha anos de experiência ensinando o tema, Riordan passou a contar mitos gregos ao filho toda noite, até que, eventualmente, viu-se tendo de admitir que já contara a ele todos os que conhecia. A reação do garoto, simples e imediata, foi pedir que ele inventasse uma nova história, mas com os mesmos personagens. O pedido lembrou Riordan de um projeto de escrita criativa que ele costumava dar a seus alunos de sexta série: pedia que inventassem um semideus, filho ou filha de qualquer deus que eles quisessem, e descrevessem uma jornada ao estilo grego para esse herói. Surgia assim, numa história de pai para filho antes de dormir, Percy Jackson, um herói e semideus, como é de praxe nos mitos gregos, mas também disléxico e portador de TDAH, como Haley.

Na história de Riordan, tanto a dislexia quanto o TDAH, e, sobretudo, a ocorrência de ambos, seriam, na verdade, sintomas característicos de sua peculiar condição de semideus, ou seja, de quem possui pai mortal e mãe imortal, ou vice-versa. A dislexia, responsável pela dificuldade encontrada por Percy na hora de ler, seria uma consequência do cérebro de um

---

<sup>3</sup> Neste artigo, será utilizada a publicação em inglês, com tradução livre dos autores.

semideus estar naturalmente programado para o grego antigo e não para o inglês. Já os sintomas do TDAH, que tornavam tão difícil Percy prestar atenção nas aulas ou permanecer parado no mesmo lugar, seriam um resultado inevitável de reflexos e instintos de batalha extremamente aguçados, que poderiam fazer a diferença entre a vida e a morte durante uma luta (Riordan, 2005). O próprio Percy só saberia de tudo isso após descobrir que os deuses gregos ainda existiriam, que ele seria filho de um deles e que teria de explorar cada uma de suas habilidades para impedir a destruição mundial, recuperando um raio que havia sido roubado de Zeus. Haley, claro, adorou a história e insistiu que o pai deveria transformá-la em um livro.

Riordan já havia publicado em 1997 *Big Red Tequila*, narrando as aventuras de um detetive particular chamado Tres Navarre em San Antonio, Texas, o primeiro de uma série que atualmente já lhe rendeu os três principais prêmios para o gênero “romance de mistério” – o *Edgar*, o *Anthony* e o *Shamus*. Seguindo a sugestão da família, Riordan publicou em 2005, nos Estados Unidos, o que se provaria um dos mais bem sucedidos *best-sellers* da literatura fantástica para o público infanto-juvenil na atualidade. O sucesso chegou a lhe render comparações com a série *Harry Potter*, da escritora britânica J. K. Rowling, a qual ele atribui muito do mérito pela atenção que o mercado editorial hoje dedica aos jovens leitores, assim como faz questão de destacar que, enquanto professor, nunca vira algo que despertasse reação semelhante nos alunos. “É algo completamente sem precedentes na literatura para crianças” afirma Riordan sobre *Harry Potter*, em seu site oficial. “Eu tinha alunos que liam esses livros 13 ou 14 vezes e eu dizia ‘Ótimo livro, mas você não quer tentar outra coisa?’ E eles diziam ‘Não existe mais nada tão bom assim’ ” (Riordan, site oficial, tradução livre dos autores).

Em outra semelhança com o caso de *Harry Potter*, a obra de Riordan tem sido elogiada por pais, professores e bibliotecários por seu potencial como ponto de ingresso para crianças e adolescentes que até então não eram adeptos ao hábito de ler por diversão. Jovens cujos pais e professores não imaginavam que eles fossem se revelar capazes de lerem livros de quase 400 páginas e muito menos que o fizessem na velocidade com que habitualmente o fazem, praticamente “devorando” os livros. Tal mérito é ainda mais interessante quando se olha para o fato de que muitos dos leitores que escrevem para elogiar e agradecer a Riordan são de famílias com disléxicos e/ou portadores de TDAH, que conseguem ler e apreciar livros

como *The Lightning Thief*, de 375 páginas, mesmo enfrentando potencialmente mais dificuldades na hora de ler do que a maioria dos leitores.

Para que seja possível entender devidamente quais seriam essas dificuldades inerentes ao TDAH e à dislexia e porque o modo como Riordan as retratou levanta questões relevantes tanto para pais quanto professores e alunos, é necessário analisar como o personagem de Percy Jackson é construído em *The Lightning Thief*, a partir de suporte teórico fornecido por organizações e profissionais especializados nos dois transtornos em questão.

## **1. Dislexia e TDAH**

A dislexia é considerada um transtorno de aprendizado que afeta habilidades diretamente relacionadas à linguagem, como ler, escrever e pronunciar palavras. Embora ainda não se saiba o que exatamente causa a dislexia, o modo como o cérebro de um disléxico trabalha e se desenvolve parece afetar a consciência fonológica, a memória verbal e a velocidade de processamento verbal, ou seja, as capacidades de diferenciar fonemas, identificar e reconhecer palavras e lembrar sequências de informação verbal por um curto período de tempo. O impacto é diferente para cada indivíduo, depende da severidade da condição, da efetividade de tratamento ou medicação, e pode mudar ao longo dos diferentes estágios na vida de uma pessoa. Em alguns casos, por exemplo, o disléxico pode aprender tarefas de leitura e escrita em níveis iniciais, mas tem problemas quando habilidades de linguagem mais complexas são necessárias, como em redações ou tarefas que exijam conhecimentos gramaticais. Em suas formas mais severas, a dislexia pode demandar uma educação e acomodação especiais ou um serviço especializado de apoio, segundo a *International Dyslexia Association (Frequently asked questions about dyslexia*, disponível em <http://www.interdys.org/FAQ.htm>).

Pessoas com dislexia podem também ter dificuldade para se expressar de modo claro ou entender inteiramente o que outros querem dizer quando falam – situações difíceis de reconhecer e que podem levar a grandes problemas na escola, no local de trabalho ou no relacionamento com outras pessoas. Embora dislexia não esteja, de forma alguma, associada à falta de inteligência ou de vontade de aprender, é comum que alunos com dislexia se sintam

menos capazes do que, na verdade, são, devido à falta de condições de ensino e assistência apropriadas. Por outro lado, estudos baseados em imagens do funcionamento cerebral mostram que pessoas com dislexia fazem mais uso do hemisfério direito do cérebro, que é envolvido nos aspectos mais criativos do pensamento. Por consequência, disléxicos são frequentemente pessoas com boas habilidades verbais e sociais, capazes de pensar e resolver problemas fazendo conexões inesperadas, a ponto de serem capazes de resolver problemas complexos sem saberem como chegaram à solução (*International Dyslexia Association (Frequently asked questions about dyslexia*, disponível em <http://www.interdys.org/FAQ.htm>).

De modo semelhante ao que ocorre com a dislexia, o TDAH é comumente mais perceptível em crianças e jovens em idade escolar do que em adultos e estatisticamente mais propenso a atingir o sexo masculino do que o feminino. O diagnóstico de TDAH, segundo Rohde (1999, apud Vasconcelos e Monteiro, 2007, p. 4 e 5), é puramente clínico e, portanto, só pode ser dado por um profissional da área de saúde mental. Uma das etapas do diagnóstico é um questionário denominado SNAP-IV, elaborado a partir dos sintomas do manual de diagnóstico e estatística - IV Edição (DSM-IV) da Associação Americana Psiquiátrica. O questionário SNAP-IV é útil para analisar o primeiro dos critérios A (sintomas), mas existem outros aspectos a se considerar, como a obrigatoriedade que o aluno apresente os sintomas, de forma consistente e abrangente em mais de um ambiente, como na escola e em casa. Segundo a DSM-IV, O TDAH pode estar predominantemente em estado de desatenção (seis ou mais sintomas de desatenção), predominantemente hiperativo impulsivo (seis ou mais sintomas de hiperatividade e impulsividade) e do tipo combinado (seis ou mais sintomas de hiperatividade e impulsividade por um período mínimo de seis meses).

Com base em mais de 25 anos de entrevistas clínicas e pesquisas com crianças, adolescente e adultos com TDAH, Brown (2002) desenvolveu um modelo que parte de uma perspectiva mais abrangente que a baseada nos critérios da DSM-IV e descreve como o transtorno afeta as funções executivas, ou seja, o sistema de gerenciamento cognitivo do cérebro. Essas funções seriam, por exemplo, as responsáveis por focar, manter e alternar a atenção entre tarefas, acessar memórias de curto prazo e modular a intensidade de emoções. As pesquisas de Brown (2002) apontam que todo e qualquer indivíduo pode apresentar

dificuldades ocasionais relacionadas às funções executivas, mas que pessoas com TDAH enfrentam uma dificuldade muito maior no desenvolvimento e uso dessas funções. Ainda assim, mesmo os que apresentam sintomas severos de TDAH geralmente têm áreas nas quais suas funções executivas funcionam sem problemas. Quando se trata de certos interesses especiais, como pintar, praticar esportes ou jogar videogames, os sintomas do TDAH estão ausentes. Tal ocorrência faz parecer que o TDAH seria um simples problema de falta de vontade quando, na verdade, trata-se de problemas químicos no sistema de gerenciamento do cérebro. Brown apresenta esta problemática da seguinte forma:

Como alguém que é bom em prestar atenção em algumas atividades pode não conseguir prestar atenção a outras tarefas que sabe que são importantes? Quando eu faço essa pergunta a pacientes com TDAH, a maioria deles responde algo como: “É fácil! Se é algo em que estou realmente interessado, eu consigo prestar atenção. Se não é interessante pra mim, eu não consigo, a despeito do quanto eu possa querer prestar.” A maioria das pessoas sem TDAH encara essa resposta com ceticismo. “Isso é verdade para qualquer pessoa,” eles dizem. “Qualquer pessoa vai prestar mais atenção a algo em que está interessada ao invés de algo em que não está.” Mas quando se deparam com algo chato que sabem que tem que fazer, pessoas sem TDAH conseguem se obrigar a focar na tarefa em questão. Pessoas com TDAH não têm essa capacidade, a menos que saibam que as consequências por não prestar atenção serão imediatas e severas. (Brown 2006, p. 4)

Indivíduos com TDAH podem enfrentar dificuldades em entender e seguir regras, completar e organizar tarefas, lembrar de detalhes importantes, e, para grande frustração dos pais e professores, é extremamente difícil que eles prestem atenção a qualquer coisa que não os interesse. Tais sintomas tendem a prejudicar de maneira grave o rendimento escolar e são muitas vezes atribuídos a um mau comportamento deliberado do aluno. Estudos mostram que alunos com TDAH estão em maior risco de terem notas baixas, reprovações, suspensões e expulsões, e, conseqüentemente, estão mais propensos a abandonarem a escola ou a faculdade.

Brown (2001) descreve funções específicas que interferem no aprendizado de alunos com TDAH. São elas: ativação, foco, esforço, emoção, memória e ação. Pacientes com TDAH têm dificuldades em organizar, priorizar e dar início a uma dada atividade,

frequentemente adiando começar uma tarefa. Da mesma forma, para eles focar, manter e alternar a atenção entre tarefas é muito difícil, e na leitura palavras precisam ser lidas novamente para que o significado seja captado e memorizado. Para muitos pacientes, regular o estado de alerta e manter esforço e velocidade de pensamento é muito custoso, com dificuldades em regular o estado de alerta, o tempo em que determinado esforço pode ser mantido e velocidade de processamento. Regular emoções e gerenciar frustração, para os pacientes, é muito difícil, tornando-se complicado para os pacientes colocar a emoção em perspectiva, deixá-la de lado e continuar com o que precisam fazer. Frequentemente, pessoas com TDAH relatam que têm adequada ou excepcional memória para coisas que aconteceram há muito tempo, mas grande dificuldade em lembrar onde acabaram de colocar algo, o que alguém acabou de dizer a eles ou o que eles estavam prestes a dizer. Além disso, pessoas com TDAH frequentemente reclamam que não conseguem acessar informação que aprenderam na hora em que precisam. Finalmente, muitas pessoas com TDAH, mesmo aquelas sem problemas de comportamento hiperativo, relatam problemas crônicos em regular suas ações. Eles frequentemente são impulsivos demais no que dizem ou fazem e no modo como pensam, pulando rapidamente para conclusões imprecisas.

Em *The Lightning Thief*, Riordan utiliza funções específicas de portadores de TDAH e dislexia na composição de sua obra literária, transformando em elementos ficcionais, especialmente na composição dos personagens, características próprias dos pacientes.

## **2. Dislexia, DTAH e *The Lightning Thief***

O primeiro capítulo de *The Lightning Thief* é iniciado com uma advertência do personagem que pouco depois se identifica como Percy Jackson. Ele afirma que não queria ser um meio-sangue, pois é algo perigoso e assustador, e avisa ao leitor que continue lendo se for uma criança normal e achar que é pura ficção – mas que pare imediatamente se começar a se reconhecer nas páginas do livro, porque “Você pode ser um de nós. E assim que você sabe disso, é só uma questão de tempo até *eles* sentirem isso também, e eles virão atrás de você. Não diga que eu não avisei” (Riordan 2005, p. 1).



Embora não fique claro até então o que seria um “meio-sangue” ou quem seriam “eles”, o aviso funciona como a primeira tentativa de gerar um laço de identificação do leitor com o personagem, e assim como o título do capítulo, “Eu acidentalmente vaporizo minha professora de matemática”, visa deixar o leitor curioso e instigado a continuar lendo. Pode-se argumentar que todo romance, evidentemente, tem a intenção de cativar o leitor, mas é válido lembrar que tal fator assume uma importância especial quando disléxicos e/ou portadores de TDAH são considerados como público leitor. Em tais casos, captar o interesse do leitor desde a primeira página é essencial, visto que portadores de TDAH tendem a apresentar sérias dificuldades de focar em coisas que não sejam imediatamente interessantes para eles (Brown 2002). O TDAH torna mais comprometido o processamento de leitura em pacientes disléxicos e faz com que a leitura demande um considerável nível de atenção para selecionar as informações relevantes e ignorar estímulos alheios. Tal nível de atenção pode ser mantido com dificuldades visivelmente menores em relação a ambos os transtornos se estabelecido um genuíno e intenso interesse no que está sendo lido.

Em seguida, Percy se apresenta ao leitor, informando seu nome, seus 12 anos de idade e que, até alguns meses atrás, era um estudante da *Yancy Academy*, uma escola particular, com regime de internato, para crianças problemáticas em Nova Iorque. “Eu sou uma criança problemática?” pergunta ele antes de dar a resposta.

Sim. Dá pra dizer que sim. Eu poderia começar em qualquer ponto da minha curta e miserável vida para provar isso, mas as coisas realmente começaram a ir mal em maio, quando nossa turma de sexta série foi numa excursão a Manhattan – vinte e oito crianças com problema mental e dois professores num ônibus amarelo, em direção ao Museu Metropolitano de Arte para olhar coisas gregas e romanas antigas. (Riordan 2005, p. 2).

Como se pode perceber pelo modo como Percy descreve a si mesmo e sua turma (*troubled e mental case kids* no original), o garoto possui claros problemas com sua auto-imagem e, ao longo dos capítulos iniciais, o leitor é informado dos motivos que o levam a isso: a *Yancy Academy* é a sexta escola da qual ele é expulso em seis anos, suas notas são invariavelmente baixas, seu temperamento impulsivo faz com que ele se meta em brigas e confusões constantemente e seus professores parecem não entender as limitações que o

TDAH e a dislexia impõem a ele. Além dos problemas na escola em si, Percy não entende por que a mãe, Sally Jackson, que parece amá-lo tanto, insiste em mandá-lo para internatos ao invés de mantê-lo numa escola perto dela, nem por que ela continua casada com Gabe, o repulsivo padrasto que a explora e o trata como um delinquente. Toda uma série de problemas que fazem com que os jovens leitores, portadores ou não de TDAH e/ou dislexia, simpatizem e, não raro, identifiquem-se com Percy Jackson. Pais e professores, por outro lado, têm nesse laço uma oportunidade de vislumbrar como as situações vividas por Percy são encaradas sob o ponto de vista dos que, na prática, passam por elas: filhos e alunos.

Gradualmente, são dados ao longo do livro alguns exemplos de como o TDAH e a dislexia atrapalham o desempenho acadêmico de Percy: como quando ele está tentando prestar atenção às explicações do Sr. Brunner, mas todos ao redor não param de conversar; e quando suas tentativas de estudar para a prova de Latim são inúteis porque as palavras insistem em flutuar para fora da página, tornando praticamente impossível diferenciar *Chiron* e *Charon*, ou *Polydictes* e *Polydeuces* (Riordan, 2005). É interessante observar que, apesar de mencionar as dificuldades que enfrenta devido aos sintomas, Percy parece não necessariamente atribuir seu baixo rendimento escolar ao TDAH ou à dislexia em si, mas sim olhá-los como dois motivos complementares, como se, além dos dois transtornos, seu histórico deixasse claro que ele não é inteligente o bastante para tirar boas notas. Como é comum na falta de uma assistência e tratamento apropriados, Percy está tão acostumado à ideia de ser um fracasso em termos acadêmicos que atribui a si mesmo a culpa por seu baixo desempenho e não acredita que este apresente quaisquer possibilidades de melhora – como se pode perceber quando o garoto descreve o quanto as altas expectativas de Brunner em relação a ele o incomodam.

Tal impressão se faz novamente presente numa conversa de Percy com sua mãe, na qual ela diz que o pai teria orgulho dele se o visse. Visto que, segundo Sally, ele foi dado como desaparecido no mar antes mesmo dele nascer, Percy ressentido a figura do pai que nunca esteve presente e não entende o que poderia haver de motivos para orgulho em um garoto hiperativo, disléxico, cheio de notas baixas e que conseguiu ser expulso pela sexta vez em seis anos (Riordan 2005). Quando pergunta a ela se seria mandado para outro internato, Sally explica que tem de mandá-lo para longe para o bem dele e o argumento lembra Percy de uma

conversa que teve com o Sr. Brunner, na qual o professor tentara convencê-lo de que deixar Yancy era o melhor para ele.

“Esse não é o lugar certo para você. Era só uma questão de tempo”  
Meus olhos arderam. Aqui estava meu professor favorito, na frente da turma, me dizendo que era mais do que eu conseguia lidar. Depois de dizer que acreditava em mim durante o ano inteiro, ele agora estava me dizendo que eu estava destinado a ser expulso.  
“Certo”, eu disse, tremendo.  
“Não, não” disse o Sr. Brunner. “(...) O que estou tentando dizer... você não é normal, Percy. Isso não é nada pra se –”  
“Obrigado”, soltei. “Muito obrigado, senhor, por me lembrar disso.”  
(Riordan 2005, p. 16-17)

Fica claro, no decorrer da história, que Sally e o Sr. Brunner se referiam aos perigos que Percy corria por ser um semideus e, portanto, alvo em potencial de ataques de monstros. Era necessário mudá-lo de escola sempre que se percebesse que alguém o tinha rastreado. Desprovido até então dessa informação, Percy só consegue pensar que seu professor favorito e sua própria mãe parecem não querê-lo por perto, pois a imagem negativa que tem de si mesmo o impede de aceitar o argumento de que não ser normal possa ser algo bom. A atitude reflete a necessidade natural que crianças e adolescentes têm de se sentirem aceitos e parte de um grupo, assim como o incômodo inevitável quando algo leva à sensação de exclusão. Ao mostrar o ponto de vista de Percy em relação a tais questões, Riordan fortalece a conexão que tenta estabelecer com o leitor desde o começo do livro e que é fundamental para que a fase seguinte da jornada de Percy, a descoberta de sua identidade, tenha o efeito necessário.

Durante a excursão narrada no início do livro, Percy é atacado pela Sra. Dodds, sua professora de matemática que, aparentemente, seria um monstro alado disfarçado, e sobrevive ao ataque graças à misteriosa ajuda do Sr. Brunner que lhe atira uma caneta, a qual se transforma em espada nas mãos do garoto. O monstro, que somente depois descobrimos ser uma Fúria, é transformado em uma espécie de pó dourado ao ser cortado pela espada e Percy logo descobre que suas dúvidas em relação ao ocorrido não serão facilmente solucionadas, já que todos, inclusive o Sr. Brunner, parecem agir como se nada tivesse acontecido. Todos na escola parecem genuinamente convencidos de que a Sra. Kerr era a professora de matemática desde o Natal, embora Percy tenha certeza de que nunca a vira até ela entrar no ônibus da

escola ao fim da excursão. Apenas Grover, o melhor amigo de Percy, reage com hesitação ao negar a existência da Sra. Dodds, e não poder confiar nem mesmo nele só piora a situação.

Eu comecei a me sentir mal-humorado e irritado a maior parte do tempo. Minhas notas desceram de Ds para Fs. Eu me meti em mais brigas com Nancy Bobofit e as amigas dela. Fui enviado para o corredor em quase toda aula. (Riordan 2005, p. 17)

É importante observar que a piora no rendimento acadêmico, assim como sua postura mais agressiva, deve-se não apenas ao incômodo de Percy em relação à suposta não-existência da Sra. Dodds, mas também aos problemas com o TDAH e a dislexia, como fica evidente quando Percy xinga o professor que pergunta pela milionésima vez porque ele era preguiçoso demais para estudar para os testes de soletração. É então revelado ao leitor que o confronto de Percy com seu professor de inglês, Sr. Nicoll, é o que finalmente causa sua expulsão de *Yancy*. Cabe destacar que problemas de socialização e controle de temperamento são resultados relativamente comuns de como o TDAH e a dislexia podem dificultar o modo como o indivíduo se ajusta ao convívio com outros. Pelham e Bender (1982, *apud* Barkley (2008, p. 210) estimaram que “mais de 50% das crianças portadoras de TDAH têm problemas significativos nos relacionamentos sociais com outras crianças”.

O modo como se dá a expulsão, sem qualquer menção ao professor sendo repreendido ou sequer questionado pela maneira como tratava Percy, deixa claro que, embora o garoto apresente alguns traços de comportamento difíceis, a falta de compreensão em relação às suas dificuldades desempenha também um grande papel em problemas pelos quais ele é erroneamente considerado o único culpado. É apenas depois da expulsão que Percy e o leitor descobrem que, na verdade, muitos dos problemas de Percy se devem a sua condição de semideus e que ele é considerado culpado por muito mais do que ele imagina.

Quando o Minotauro, um monstro grego com corpo de homem e cabeça de touro, ataca Percy e sua mãe, Grover, que, por sua vez se revela um sátiro (metade-homem, metade-bode) tenta protegê-los sem sucesso. Sally desaparece numa chuva de ouro após ser capturada pelo Minotauro, Percy o derrota e ele, enfim, chega ao Acampamento Meio Sangue.

Compreensivelmente, Percy tem dificuldade em acreditar em Quíron, a real identidade do Sr. Brunner, quando o centauro lhe diz que as forças que ele conhece como

deuses gregos, de fato, existem. Não eram eles apenas mitos para explicar coisas como raios e as estações antes que houvesse a ciência?

“Se você fosse um deus, o quanto gostaria de ser chamado de um mito? De uma velha história para explicar raios? E se eu te dissesse, Percy Jackson, que algum dia as pessoas chamariam  *você*  de mito, criado apenas para explicar como garotos pequenos podem superar a perda de suas mães? (Riordan, 2005, p. 52; ênfase presente no original)

Abordada a questão da dicotomia entre existência e mito, pode-se interpretar que Riordan traça neste trecho um paralelo entre o TDAH e os deuses gregos. Embora o TDAH tenha sido um dos transtornos psiquiátricos infantis mais estudados das últimas décadas, a natureza subjetiva do diagnóstico, assim como dos próprios sintomas, faz com que ainda haja, fora do âmbito médico, certa descrença de que a patologia realmente exista, somada à ideia de que se trata, na verdade, de má vontade, preguiça ou falta de dedicação por parte de quem afirma sofrer do problema. Ao mesmo tempo, ocorre um movimento contrário composto por um preocupante excesso de indivíduos sendo diagnosticados como portadores de TDAH, devido à popularização de dados sobre o transtorno. Graeff e Vaz (2008), a esse respeito, chamam a atenção para o fato de que a falta de informação apropriada leva muitas pessoas a serem erroneamente diagnosticadas enquanto outras acabam passando despercebidas.

Quíron também explica a Percy sobre a “Névoa” (*Mist* no original), outro elemento usado por Riordan para expressar a questão entre o que é ou não visto como real.

“Toda vez que elementos divinos ou monstruosos se misturam ao mundo mortal, eles geram Névoa, que obscurece a visão dos humanos. Você verá as coisas como elas são, por ser um meio-sangue, mas humanos interpretarão as coisas de um jeito bastante diferente. **Realmente notável até que ponto os humanos podem ir para encaixar as coisas na versão que eles têm da realidade**” (Riordan, 2005, p. 17; ênfase adicionada).

Ao longo do livro, é descrito em diferentes momentos o modo como os mortais assimilam o que vêm acontecer com Percy. Ao assistirem a luta dele com Ares, deus grego da guerra, por exemplo, as pessoas na praia vêem uma arma de fogo nas mãos do garoto ao

invés da espada. Pode-se interpretar a colocação de Quíron como um paralelo à falta de informações corretas a respeito de transtornos como o TDAH e a dislexia: os excessivos diagnósticos muitas vezes se dão por uma preocupante tendência a se simplificar problemas e querer uma solução imediata para eles, ou seja, pais e professores que muitas vezes esperam que a criança ou adolescente seja medicado e “pare de dar problemas”, totalmente alheios ao perigo em se diagnosticar e medicar alguém erroneamente. Já os que deveriam ser diagnosticados e passam despercebidos geralmente são vítimas da falta de informação que impede os responsáveis em questão de interpretarem corretamente os sintomas. No caso do confronto de Percy com o Sr. Nicoll, por exemplo, a postura do professor demonstra claro descaso, despreparo ou ignorância em relação às limitações que Percy apresenta na hora de soletrar devido a sua dislexia.

Tal questão é relevante para o enredo por se tratar de uma parte essencial do processo no qual Percy vai aos poucos redescobrimo sua identidade. É importante que ele entenda e aceite quem ele de fato é – algo de extrema importância tanto em relação à dislexia quanto ao TDAH, considerada a tendência de ambos os transtornos a prejudicar a auto-imagem do portador, assim como o modo como ele é visto pelos outros ao seu redor. Acreditar na existência dos deuses gregos é o primeiro passo para que Percy possa aceitar que ele é filho de um deles. É curioso observar, inclusive, que tanto o TDAH quanto a dislexia são considerados transtornos cuja origem tem fortes componentes genéticos – o que favorece a interpretação de que Riordan usa a condição de semideus como metáfora para dar voz e vez aos portadores das patologias, uma vez que as habilidades e características de cada semideus vêm de um pai ou mãe do herói ou heroína em questão.

Enquanto Percy ainda está aceitando a ideia de que os deuses existem, é Annabeth Chase quem explica a ele que dois de seus maiores problemas são, na verdade, consequências naturais da condição de semideuses. Ou seja, como a dislexia vem do fato de seu cérebro estar programado para grego antigo, e a impulsividade e inquietação do TDAH são seus aguçados reflexos de campo de batalha. Ela descreve como é normal para os semideuses passarem por várias escolas e serem expulsos de muitas delas, já que há sempre monstros no encalço deles – assim como há sempre certas dificuldades a serem enfrentadas quando se tem TDAH e/ou dislexia, ou qualquer outro motivo que impeça a criança ou adolescente de se sentir fazendo

parte do grupo. Ao fazer com que Percy vá aos poucos se sentindo menos sozinho, Riordan ajuda o leitor a, de certa forma, passar também por um processo semelhante: o de passar a considerar que uma suposta falha pode se revelar um talento, assim como de lembrá-lo de que outras pessoas também estão passando por momentos assim.

No Acampamento Meio-Sangue, Percy tem a oportunidade de conhecer outros semideuses e entende aos poucos que as habilidades de cada um têm muito a ver com o deus ou deusa de quem se é filho – o que, a princípio, deixa-o bastante frustrado, já que ele não parece possuir nenhum talento em especial. Aos poucos Percy vai percebendo que seus poderes estão relacionados à água e que estar em contato com ela pode curar suas feridas ou aumentar suas habilidades de batalha. É revelado o porquê disso quando Poseidon, o deus grego dos mares, faz aparecer um tridente, seu símbolo, sobre a cabeça de Percy, reconhecendo-o como seu filho. Apenas então é explicado a Percy que Poseidon está sendo acusado de ter usado Percy para roubar “o raio mestre” de Zeus e que haverá guerra se este não for devolvido até o solstício de verão, o que lhes dá um prazo de dez dias para descobrir quem de fato roubou o artefato e recuperá-lo. Quíron acredita que o culpado é Hades, Senhor do Submundo, e que Percy tem de confrontá-lo e devolver o raio ao Olimpo, o lar dos deuses, antes que a guerra seja declarada.

Confiante de que poderá encontrar uma forma de resgatar sua mãe do mundo dos mortos, Percy parte com Annabeth e Grover rumo ao Submundo e enfrenta vários monstros mitológicos junto com eles ao longo do caminho. É importante considerar, em relação a isso, que em seu site oficial Riordan descreve os monstros que aparecem no livro como manifestações externas dos conflitos internos de Percy. A Medusa, por exemplo, representaria a antiga rixa entre os deuses Poseidon e Athena, o pai de Percy e a mãe de Annabeth, e simbolizaria a necessidade dos dois superarem suas diferenças e aprenderem a trabalhar juntos.

Ao longo do livro, fica claro que Annabeth enfrenta um processo de descoberta da própria identidade, assim como o de Percy, e que ambos se ajudam nisso. É revelado que Annabeth fugiu de casa muito cedo porque sua família acreditava que seria perigoso tê-la por perto, devido aos monstros que apareciam atrás dela. Pode-se ver nisso um paralelo à situação de Percy, sempre mantido em colégios internos, longe de casa – ambos os casos devido ao



perigo de monstros. Considerada a afirmação de Riordan de que os monstros representariam os conflitos internos dos personagens, pode-se interpretar que a família de Annabeth lidava mal com os problemas trazidos pelo TDAH e pela dislexia, especialmente por compará-la com os filhos do pai dela com outra mulher, que seriam “normais”, enquanto Percy, por sua vez, possui o amor incondicional da mãe, mas é maltratado pelo padrasto, Gabe.

Um dos aspectos interessantes na dinâmica entre os dois personagens é o fato de Annabeth ser retratada como uma leitora ávida, o que faz com que Percy por vezes esqueça que ela é disléxica, e também como aspirante a arquiteta, o que ele acha engraçado por ser difícil imaginá-la quieta e desenhando o dia todo. Essa quebra nas expectativas de Percy em relação a Annabeth permite a interpretação de um paralelo entre as diferentes habilidades dos semideuses e a variabilidade situacional dos sintomas do TDAH.

Segundo Brown (2001), os sintomas do TDAH podem se manifestar de formas diferentes em pessoas diferentes ou até mesmo no mesmo indivíduo sob diferentes circunstâncias. Todos com o transtorno parecem ter alguns domínios de atividade específicos nos quais não sofrem as limitações que se apresentam em outros aspectos de suas vidas. Os relatos dos pacientes de Brown indicam que o bom funcionamento das funções executivas parece estar intrinsecamente ligado ao quanto algo capta o interesse do indivíduo em questão. Tal raciocínio explicaria que embora Annabeth apresente os excelentes reflexos e habilidades em combate descritos como consequência da inquietação e excessiva distração do TDAH, ela também é perfeitamente capaz de ler e desenhar por horas à fio, devido ao fato de ser algo que genuinamente a interessa. De modo similar, as habilidades de luta de Percy parecem se manifestar plenamente apenas quando ele está, de alguma forma, em contato com água.

## **Conclusão**

Ao final de sua jornada, Percy consegue evitar a guerra entre os deuses ao retornar o raio mestre a Zeus e enfim conversa com o pai pela primeira vez. O garoto tenta explicar que, na verdade foi Kronos quem roubou o raio e não Hades, mas Poseidon responde que Zeus não quer que o assunto seja discutido, e Percy, visivelmente contrariado, cede ao pedido do pai. Na conversa que se segue, o deus assume que deve ter alguma culpa pela dificuldade que

Percy tem em ser obediente, “O mar não gosta de ser contido” (Riordan, 2005), e revela que lamenta o nascimento do filho, pois trouxe a ele um destino de herói, e um destino de herói é sempre trágico - mas destaca que ele se mostrou um verdadeiro filho do Deus do Mar. O diálogo marca o ponto em que Percy resolve seu conflito interno em relação ao pai e a si mesmo. Embora lamente pelas dificuldades que o garoto, de certa forma, herdou dele, Poseidon sente orgulho do filho e entender isso é fundamental para que Percy possa aceitar inteiramente sua nova identidade. Se antes ele não entendia porque Sally dizia que seu pai se orgulharia dele, agora Percy acredita que o pai realmente tenha motivos para tanto.

Assim como Annabeth entra num acordo com a família e decide tentar morar com eles novamente, Percy opta por morar com a mãe, que, por sua vez, livrou-se de Gabe, e visitar o Acampamento Meio-Sangue no verão, ao invés de permanecer o ano inteiro. Ao mostrar Percy e Annabeth enfim superando os sentimentos que os levavam a se sentirem deslocados e excluídos e optando por continuar a viver no mundo fora do acampamento, embora voltem para ele quando necessário, Riordan mostra que eles podem perfeitamente conviver entre os mortais sem renegarem sua condição de semideuses. Em outras palavras, crianças e adolescentes com transtornos como o TDAH e a dislexia não devem se sentir postos num mundo à parte – mesmo que os monstros existam, é perfeitamente possível enfrentá-los quando não se está sozinho. Cabe aos pais e professores se esforçarem para, dentro do que for possível, tornar tal afirmação uma realidade.

## Referências

BARKLEY, R. A., Murphy, K. R., & Fischer, M. *ADHD in adults: What the Science Says*. New York: Guilford, 2008.

BROWN, T. E. *Brown attention deficit disorder scales for children and adolescents*. 2ed. San Antonio: The Psychological Corporation, 2001.

BROWN, T. E. *Inside the ADD Mind*. [S.I.]: Articles on ADD/ADHD, 2006. Disponível em: <<http://www.drthomasebrown.com/pdfs/additude.pdf>> Acesso em 17 set. 2012.

GRAEFF, Rodrigo Linck; VAZ, Cícero E. Avaliação e diagnóstico do transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH). *Psicologia USP*, São Paulo, v. 19, n. 3, Sept. 2008 .  
Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642008000300005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642008000300005&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 10 out. 2012.

International Dyslexia Association. *Frequently Asked Questions*. Disponível em:  
<<http://www.interdys.org/FAQ.htm>> Acesso em 10 out. 2012.

RIORDAN, Rick. *Percy Jackson and the lightning thief*. New York: Disney-Hyperion Books, 2005.

RIORDAN, Rick. *Rationale*. [S.I.]: site oficial do autor. Disponível em:  
<<http://www.rickriordan.com/my-books/percy-jackson/resources/rationale.aspx>> Acesso em 10 de out. 2012

VASCONCELOS, D. M. G; MONTEIRO, A. M. L. *Dificuldade de Aprendizagem - TDAH (Transtorno de déficit de atenção/Hiperatividade): Um olhar pedagógico*. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* 56, supl. 1; p. 14-18, 2007.

**Uma vi(ra)da no sistema literário dos anos 60 aos 80: Caio Fernando Abreu, mercado editorial e cultura de massa**

Vinícius Gonçalves Carneiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Buscando um maior entendimento da literatura brasileira contemporânea entre os anos 60 e 80, este artigo problematiza o que foi o *boom* e quais as diferenças dessa geração em relação às anteriores – sobretudo quanto às modificações no *habitus* e a relevância da cultura de massa. A reflexão dar-se-á a partir da correspondência ativa de Caio Fernando Abreu, sendo carta entendida como *arquivo*, conforme Michel Foucault (2002). O contexto literário foi analisado tal como em *As regras da arte* de Pierre Bourdieu (1996).

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Cultura de massa; Sistema literário; Cartas.

**ABSTRACT:** This article discusses the concept of Contemporary Brazilian literature starting in the 60s up until the 80s, essentially the *boom* of Brazilian literature and the differences between this generation and the previous. The analysis will be done based on the correspondence of Caio Fernando Abreu, using the concepts of *archive* as in Michel Foucault (2002) and literary system as in Pierre Bourdieu (1996).

Keywords: Contemporary Brazilian literature, Mass culture; Literary system; Letters.

A literatura produzida a partir da década de 60 é entendida genericamente como a “Literatura Brasileira Contemporânea”, a qual teria surgido num processo intitulado *boom*. O artigo “A nova narrativa brasileira”, de Antônio Candido (1987), é paradigmático quanto a essa imprecisão conceitual: para tratar da prosa brasileira entorno do Golpe Militar de 64 em diante, Candido assinala como origens Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião. Buscando um maior entendimento do que seria a literatura brasileira contemporânea e o seu *boom*, quais seriam seus agentes e o que finda por caracterizar o adjetivo “contemporânea”, este artigo objetiva entrelaçar discursivamente fenômenos como a cultura de massa e a efervescência tropicalista; a ditadura militar, os anos de chumbo e a abertura política; o crescimento e a dinamização do mercado editorial.

Para tanto, escolhi enredar a discussão através do agente Caio Fernando Abreu, mais especificamente pela correspondência (ativa) retirada do livro de Ítalo Moriconi *Cartas* –

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria Literária pela PUCRS.

Caio Fernando Abreu (2002). Privilegiei as cartas que abordavam temas como: inserção no sistema literário, relações com outros escritores, conceitos estéticos referentes à literatura, relações com a indústria cultural, vínculos no meio literário, publicações de livros e em revistas, distribuição das publicações, projetos e ambições.

Valho-me do entendimento de carta como “arquivo”<sup>2</sup>, conforme conceito de Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (2005), para construir um caminho de descrição que evidenciará o lugar dos enunciados e a projeção de outros sistemas de enunciados. Visando a descrever o contexto literário e o jogo de poder que lhe é pertinente, utilizo o conceito de *sistema literário, habitus e capitais*<sup>3</sup> de Pierre Bourdieu, presente no livro *As regras da arte* (1996).

## 1. Quem é quem no *bim do boom*

Heloísa Buarque de Hollanda identificou o ano de 1974 como aquele em que aconteceu o *boom* na literatura brasileira (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 41). Dois anos depois, em 1976, Caio Fernando Abreu, à época com três livros publicados – *Inventário do Irremediável*, de 1970 (contos), *Limite Branco*, de 1970 (romance), e *O Ovo Apunhalado*, de 1975 (contos) –, envia carta a Luiz Fernando Emediato, na qual se lê: “Também estou sacando você há muito tempo, contos e poemas publicados em jornais e suplementos. *Boom*

---

<sup>2</sup> É na densidade das práticas discursivas que os sistemas instauram os enunciados como acontecimentos e coisas. São esses sistemas formados por acontecimentos – com condições e domínios – e coisas – a possibilidade e o campo de utilização – que Foucault atribui o conceito de *arquivo* (FOUCAULT, 2005, p. 146). Arquivo é o que permite afirmar que o que foi dito pelos homens tenha aparecido graças ao jogo de relações que constituem o discurso, conforme regularidades específicas. É o sistema que possibilita o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares, e também é o que faz com que as coisas ditas não se “acumulem em uma massa amorfa ou em uma linearidade sem ruptura e desapareçam ao acaso de acidentes externos” (FOUCAULT, 2005, p. 149), mas que se agrupem em relações múltiplas, permanecendo ou não conforme regularidades específicas.

<sup>3</sup> O conceito de *campo literário* refere-se a uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.)”, as quais são estruturadas de acordo com as “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)” (BOURDIEU, 1996, p. 262). Escolhi empregar, todavia, o termo *sistema literário* tendo em vista a dificuldade de se pensar um campo literário autônomo no Brasil tal como o na França do século XIX. Quanto ao *habitus*, é a prática, a atividade ou o procedimento no campo. O *capital simbólico* está ligado à propriedade de “fazer acreditar”, sendo uma medida de prestígio, importância e/ou carisma do que um indivíduo (ou instituição) possui, o que configura a proeminência e a dominação de um agente sobre os outros (BOURDIEU, 1996, p. 294). O *capital social* compreende as relações estabelecidas dentro ou fora do campo. O *capital cultural* é constituído pelas referências a autores e obras. O *capital econômico* é ligado à renda do agente. Tais capitais são intercambiáveis, de acordo com a posição do agente no campo e do seu respectivo *habitus*.

ou *bim*, também não sei, falso populismo, undergrounds que tomam Chivas Regal (como diz Roberto Drummond)” (MORICONI, 2002, p. 477). Surpreendentemente, a grande explosão da literatura dos anos 70 decantada por Hollanda vira um factóide para os escritores que participaram dela, como Caio e Emediato, jornalistas que trabalharam juntos no *O Estado de São Paulo*. Além de o enunciado problematizar o desenvolvimento do sistema literário brasileiro, que não representou um acréscimo no capital econômico dos agentes, ironiza-se a pseudomarginalidade de alguns escritores do período que tratavam dos excluídos em seus textos e esbaldavam-se em destilados caros à noite. A própria noção de uma unidade geracional, formada pelo conjunto de escritores da década de 70, cai por terra. O que os define como pertinentes a uma geração, por sinal, foi a recepção da crítica, a qual identificou também o tal *boom*. Para eles, no entanto, nem explosão nem unidade: apenas agentes de *habitus* díspares, dissonantes, por vezes incompatíveis entre si.

Mesmo não dizendo muito aos escritores quanto às transformações estéticas, comportamentais ou profissionais, o *boom* de fato reconfigurou o mercado do livro no país. Como tenta elucidar Candido em “A nova narrativa”, diferentemente do *boom* da literatura latino-americana, associado a uma prosa de determinadas características estéticas que, ao ser (rapidamente) traduzida, tornou-se sucesso mundial de vendas, o da literatura brasileira estaria vinculado ao incremento do mercado editorial, com o surgimento de editoras e coleções literárias. Conforme o Sindicato Nacional dos Editores de Livro (SNEL), em 1973, foram lançados 166 milhões de livros; em 1977, 211 milhões; no ano seguinte, 232 milhões; e, em 1979, 249 milhões (NOSSO TEMPO, 1986, p. 130 *apud* DANTAS, 2009). O aumento da venda de exemplares reflete-se no surgimento de novas editoras e na remodelação das já existentes. A L&PM, do Rio Grande do Sul, é fundada em 1974. A paulista Brasiliense, de 1943, muda sua linha editorial nos anos 80 e cria coleções voltadas para o público jovem como Tudo é História, Cantadas literárias, Circo de Letras, Encanto Radical, Primeiro vôo, Qualé e Primeiros Passos. A Ática, de 1964, de São Paulo, faz algo semelhante ainda nos anos 70 – vide as coleções Bom Livro, Vaga-lume, Para gostar de Ler e Autores Brasileiros.

A industrialização, a queda nas taxas de analfabetismo e o crescimento do número de universitários – todos, de uma maneira ou de outra, relacionados ao “milagre econômico” – estão entre os principais motivos para esse crescimento. O *boom* é quantitativo, abrindo

espaço para que escritores jovens publicassem por editoras de médio e grande porte, o que fez com que tal fenômeno fosse associado ao lançamento de novos agentes no sistema literário brasileiro. Logo, não foi uma geração de escritores que surgiu como uma explosão; foi sim o aquecimento do mercado editorial que deu visibilidade a alguns agentes no sistema literário.

Contudo, o fenômeno é mais complexo: ao lado da multiplicação e expansão de editoras, a disseminação da imprensa alternativa ou nanica (cujo paradigma era o *Pasquim*). Na mesma carta para Emediato de 1976, evidencia-se a importância para os escritores da circulação do material vinculado por revistas literárias como *Inéditos*:

Aí vai esse conto para *Inéditos*. É das minhas últimas coisas. Ainda não vi a revista por aqui, mas Lucienne Samôr – grande amiga, excelente escritora – mandou um número. Capa de primeiríssima, James Scliar – um quixote no meio do livro tecnológico? Andei lendo alguma coisa, gostei do seu conto – seco, com um final grilante; gostei de *Cicatrizes*, do Ratton, me deu vontade de dirigi-la; gostei de Wander Piroli. O resto ainda não li.

[...]

Andei mostrando a revista para algumas pessoas daqui. Todo mundo gostou. Vou tentar agitar o povo pra mandar colaborações. Já dei toques pra Jane Araújo, Sérgio Caparelli, mais Valdir Zwetsch e Nei Duclós, que estão em São Paulo. (MORICONI, 2002, p. 477-478).

O crescimento da imprensa nanica, extraordinário canal de comunicação na década de 70 (sobretudo, entre intelectuais e escritores “emergentes”) funcionava como válvula de escape da grande imprensa amordaçada pela censura. Todavia, não há uma implicação entre o *boom* e a imprensa alternativa, nem entre as transformações do mercado editorial e os círculos mais tradicionais da literatura brasileira, nos quais a euforia da expansão não passa de *bim* (vide a repercussão *en passant* de Antônio Candido e Roberto Schwarz referente à imprensa nanica). A resposta de Paulo Leminski à pergunta de Régis Bonvicino “E o ‘boom’ literário, o que há de bom no ‘boom’?”, em entrevista de 1976, é esclarecedora:

O boom literário brasileiro é um fenômeno, até agora, quantitativo. Há milhares de brasileiros escrevendo contos e poemas, editando revistas regionais, suplementos literários e até mesmo livros.

Mas nada de novo. Todos estão indo no caminho da velha literatura.

O boom é um subproduto de elevação dos índices de alfabetização e universitarização que o Brasil vem conhecendo. É natural que gente que aprende a escrever comece a escrever. E entre pela porta da sub-literatura a aprender a pensar. Em vez disso, ele se põe a escrever. Uma salva de palmas para a literatura (BONVICINO, 1999, p. 209).



Independentemente da leitura feita por Leminski da sua própria geração, percebe-se a formação de vasos comunicantes pelos quais os agentes publicam “contos e poemas”, editam “revistas regionais, suplementos literários e até mesmo livros”, muitas vezes à boca pequena, sem muitos recursos nem propaganda. O crescimento das grandes editoras e a proliferação da imprensa alternativa não representavam vantagens quanto ao capital econômico dos agentes. As dificuldades de publicação eram grandes. As reedições, raras:

Gostaria de mandar um exemplar do *Ovo* pra você, mas esgotei há muito minha quota de 50 exemplares e, na editora, me dizem que tá esgotado (não sei bem como, já que a distribuição foi uma merda). Segunda edição? Você sabe como são essas coisas (MORICONI, 2002, p. 478).

O livro de estréia de Caio, *Inventário do irremediável*, é de 1970 e saiu pela editora sul rio-grandense Movimento. Fundada em 1967 por Carlos Jorge Appel, a Movimento investiu nas primeiras publicações de autores como Luiz Antônio de Assis Brasil, Antônio de Britto Velho e Donaldo Schüler. Quem comprova a iniciativa editorial é o próprio Schüler:

A editora é uma indústria que vive do que publica. O lixo sustenta a grande literatura. O mesmo acontece com a música. A saída é torcermos para ter um editor inteligente. Entre os inteligentes está Carlos Jorge Appel, que abriu sua editora para o espaço da invenção. Ele é um dos poucos editores que apostam em coisas que ele mesmo sabe que se dirigem a um público restrito (SCHÜLER, S/D).

Appel é exemplo de alguns dos editores à época, um pensador participativo, que transitou entre editoras e cargos políticos ligados à cultura. Tendo em vista o crescimento do mercado editorial, pôde apostar em jovens agentes, como Britto Velho e seu *Um estudo – arqueologia provincial fantástica* (1975), prosa que mescla crítica literária, ensaio filosófico e romance, indo de Porto Alegre a Shakespeare, de Bagé a Deleuze, tudo enredado por uma tessitura ficcional plural. O esdrúxulo, o rigor e a dureza da leitura lembram *Catatau*, de Leminski, também de 1975. Portanto, existem casos como os de Caio e Assis Brasil, cujas apostas foram comercialmente bem-sucedidas, e outros como o de Britto Velho, que não ganhou a mesma relevância no cenário da literatura brasileira, mas cuja dissonância do texto

repercute uma tendência experimental de época<sup>4</sup>, não necessariamente vanguardista, mas, antes disso, de diversificação, abrangência, incorporação.

O segundo livro de Caio, *Limite Branco*, saiu em 1970 por mais uma casa editorial pequena, a já extinta Expressão e Cultura. É só com *O ovo apunhalado*, em 1975, que consegue ser publicado por uma editora de abrangência nacional, a Globo. Todavia, a distribuição, segundo enunciado de Caio, era fraca; a vendagem, conseqüentemente, também. Ao escritor cabia a busca por outras maneiras de subsistência. Em agosto de 1977, Caio descreve esse quadro de angústia do agente cavoucando seu lugar pelas editoras: “O livro [*Pedras de Calcutá*] que aprontei, em princípio, tem editora. Deve ser mesmo a Globo, que tem distribuição péssima – mas eu tenho uma preguiça enorme para batalhar outra” (MORICONI, 2002, p. 483). O livro acabou saindo pela Alfa-Ômega, inaugurada em 1973. Tenha sido a troca uma opção ou não de Caio, o relevante é a atenção à distribuição: não basta apenas publicar; a questão é ser lido, construir carreira, viver da escrita. Tal perspectiva era antes impensável. Exemplo esclarecedor para compreender a mudança da relação dos agentes com as casas editoriais é o de Manuel Bandeira, que só depois de 1950 teve um livro de poemas custeado por uma editora, tendo sido anteriormente financiado por amigos.

A escalada por uma melhor distribuição no sistema literário muda de capítulo na carta de maio de 1980, em que Caio diz estar “transando com uma editora do Rio (a Nova Fronteira, que pertencia ao Carlos Lacerda) para publicá-lo. No momento, creio que é a melhor editora do Brasil” (MORICONI, 2002, p. 28). Antes dos anos 60, muitos escritores contentavam-se com publicações de autor, não se incomodavam com uma distribuição reduzida, restringiam-se a contemplar os seus pares com um exemplar. O caso da geração de Caio é diferente. Não satisfeitos em autopromoverem-se, os agentes fazem circular a produção de terceiros – vide a carta de novembro de 1977 sobre o livro de João Silvério Trevisan *Testamento de Jônatas deixado a David*, lançado pela Brasiliense no ano anterior (MORICONI, 2002, p. 496).

Impulsionado pela transformação da linha editorial chefiada por Caio Graco Júnior, o remodelamento da Brasiliense abriu espaço para a promoção de inúmeros escritores com potencial público jovem. A escolha do agente, porém, teve outros motivos:

---

<sup>4</sup> Vide a prosa de Waly Salomão, Jorge Mautner, Paulo Leminski, Haroldo de Campos e José Agrippino de Paula, entre outras.

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e — enfim — tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se Morangos mofados. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto. Mando um procê assim que sair (MORICONI, 2002, p. 37).

Mais do que a substituição de uma editora por outra e o redimensionamento que o capital cultural e simbólico de Caio adquiriu no momento da consolidação da coleção Cantadas Literárias, o dado mais importante do enunciado é a diversidade de opções para publicação que os escritores começaram a ter a partir da segunda metade da década de 70.

## **2. Pop, astros, zen: malditos?**

As referências à cultura de massa são plenas nos arquivos selecionados, na obra de Caio e nos textos de boa parte dos autores do período. Na carta enviada a Emediato em outubro de 1976 consta o enunciado: “Tenho um pôster velhíssimo de Marilyn Monroe aqui na porta do meu quarto, e agora mesmo olhei para a esquerda e vi os lábios úmidos abertos num sorriso drogado e sensual” (MORICONI, 2002, p. 481). O adjetivo “drogado”, neste caso, não possui conotação pejorativa, sendo utilizado para qualificar um ícone *pop* como atraente, capaz de seduzir *porque* de “sorriso drogado”. Trata-se de uma revisão de capitais culturais discernível na produção da geração como um todo (como na abordagem frequente e sem moralismos do tema em Leminski, Reinaldo Moraes, Marcelo Rubens Paiva, etc.) e no mercado editorial (como na coleção Rebeldes & Malditos). Em carta a Emediato do ano anterior, os predicados dessa “nova” literatura já estão ali, pontilhados em elogios: “Como você, detesto discutir. Mas do seu trabalho fica sempre um gosto de coisa quente, viva, jovem. E eu gosto” (MORICONI 2002, p. 477). Essas referências fazem parte de um vocabulário que conta ainda com gírias e palavras de baixo calão, às quais se somam uma sintaxe fragmentária e temáticas (sexo, drogas e prostituição) e personagens (michês, prostitutas, *junks*) inabituais até então. Esse conjunto de características fez com que agentes como Caio fossem associados à contracultura, como bem salientou Hollanda (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73).

Porém, mais do que produzir uma literatura como um gesto de rebeldia, de dissidência, confecciona-se o retrato de questões que tomaram corpo no imaginário da juventude brasileira a partir dos anos 60, mas que foram reprimidas do surgimento até o final da década de 70.

No mesmo contexto, existiam os capitais culturais nutridos por uma “nova descoberta do oriente”. Em carta de dezembro de 1979, o enunciado trata desses capitais:

Certo, eu li demais zen-budismo, eu fiz ioga demais, eu tenho essa coisa de ficar mexendo com a magia, eu li demais Krishnamurti, sabia? E também Allan Watts, e D. T. Suzuki, e isso freqüentemente parece um pouco ridículo às pessoas. Mas, dessas coisas, acho que tirei pra meu gasto pessoal pelo menos uma certa tranqüilidade (MORICONI, 2002, p. 517).

O zen-budismo, a yoga e a alimentação macrobiótica misturam-se ao universo *pop*, sendo por vezes indissociáveis – sobretudo com a popularização mundial de uma concepção do “oriente” promovida pela visita dos Beatles à Índia na segunda metade dos anos 60. Referências à banda de Liverpool, por sinal, somam-se na correspondência e na obra de Caio. Há a citação à canção *Strawberry fields forever* na carta de dezembro de 1979 e a epígrafe do conto “Morangos Mofados” do livro homônimo (ABREU, 1982). O livro é dedicado, entre outras pessoas, a John Lennon, Elis Regina e Caetano Veloso. A música também se faz presente, entre tantas outras obras do período, na dedicatória de *Agora é que são elas*, de Leminski, na qual se lê: “As duas músicas cantadas neste romance-fuga são *Watch What Happens*, de LeGrand e Gimbel, e *A House Is Not A Home*, de Bacharach e David. Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald tal como Ella as imortalizou em duas insuperáveis performances” (1984, p. 5). Assim, sugerem-se as condições para a fruição do romance, a qual inclui outro ícone da canção popular, Ella Fitzgerald. Isso insinua, coincidentemente ou não, um intertexto com a cantora procurada em *Onde andaré Dulce Veiga?* (ABREU, 1990); e esse fascínio por divas não vem apenas do jazz. Na correspondência de Caio, são citados ícones do cinema hollywoodiano como a já referida Marilyn Monroe e, em carta de junho de 1981, Audrey Hepburn (MORICONI, 2002, p. 31), a qual figura no título do conto “Saudades de Audrey Hepburn”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU, 1988).

Na mesma carta de 1981, a astrologia é outro elemento que se soma ao sincretismo de capitais culturais advindos da indústria cultural, reformuladores dos capitais simbólicos dos agentes: “De repente encontrei Kaká Adamo, magra, alta, triste, escorpião de ascendente

escorpião, mas surpreendentemente doce, e uma amiga dela apaixonada por Audrey Hepburn, ficamos horas falando, sustentei que Audrey era belga, ela disse que Audrey era holandesa [...]” (MORICONI, 2002, p. 34). Contos como “O dia que Urano entrou em Escorpião” e “O dia que Júpiter encontrou Saturno”, de *Morangos mofados* (1982), mais do que evidenciar a incorporação da astrologia no imaginário de Caio, sublinham o fato de o universo astrológico ser um signo que, somado ao fascínio pelo oriente, à música popular, ao cinema hollywoodiano e a uma abordagem do sexo sem moralismos (sugerido nos títulos de ambos os contos), formam um conjunto de elementos agora prestigiados, quebrando um padrão temático e referencial do que seria a Literatura Brasileira (que iria de José de Alencar a Guimarães Rosa, passando por Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, etc.).

Misturam-se, desta maneira, sem constrangimento, zen-budismo, artistas de cinema, pitacos de astrologia e sexo. E há mais: na carta à Jacqueline Carone de maio de 1983 adicionam-se o tempero de religiões afrodescendentes:

Nada de grave: aquela gripe que me bateu forte na ponte-aérea de volta. Na terça à noite ainda tive forças para ir à Sônia. Conheci lá um casal lindo. M. E. A. – ele, executivo, ela militante do PDT – ela de Oxóssi, ele de Oxalá, Oxum e Ogum, Leo ascendente em aguários (MORICONI, 2002, p.44).

Lado a lado com uma análise astrológica, nivelada pela partícula aditiva “e”, algumas vezes distribuídas no mesmo enunciado (como na citação acima), representa-se um comportamento sincrético que foi popularizado no Brasil pelas canções de Vinícius de Moraes e Baden Páwell no álbum “Os Afro-sambas” (MORAES; AQUINO, 1966). O poeta carioca, advindo de uma produção nos anos 30 de traços católico-simbolistas, passa a uma poesia de tons telúricos e carnavais na década seguinte (o que é metonimizado nos títulos dos livros *Cinco Elegias*, de 1943, e *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946). Insere-se definitivamente, em 1954, no universo da canção popular, depois de musicar a peça *Orfeu da Conceição* (MORAES, 2004). A parceria com Tom Jobim foi o momento fundamental para a criação da bossa-nova, o que elevou o poeta ao patamar de letrista popular. Em 1966, desenvolveu os afrossambas com Baden Powell e, nos 70, partiu para uma poética mais hedonista – vide, sobretudo, as parcerias com Toquinho. Deste modo, o sincretismo presente

na poética de Vinícius de Moraes, seja impressa, seja fonográfica, já anunciava a movimentação que um agente, em um país como o Brasil, marcado pela miscigenação e mascarador de preconceitos, poderia ter no sistema literário. Não quero ratificar o mito do sincretismo tupiniquim, mas tão-somente exemplificar que a diversidade de capitais culturais, simbólicos e sociais enunciados de um mesmo *locus* não é estranha à história da literatura e da música no Brasil. No caso de Vinícius, o fato é que como cancionista ele não gozou de igual prestígio que desfrutara como poeta nos anos 40 e 50, tendo ficado popularmente conhecido como “poetinha”, denominação que guarda no diminutivo o rastro do carinho e do rebaixamento do agente.

Para escritores como Caio, o paralelismo seria a designação de “maldito” ou “marginal”, consequência do *habitus* e dos capitais culturais (inabituais e desprestigiados) presentes em seus textos. O seu capital simbólico de “marginalidade” tornou-se possível devido a dois eventos que sedimentaram capitais culturais atípicos até então: o surgimento do movimento tropicalista e a respectiva introdução do binômio arte/vida como *habitus* de um agente no sistema literário brasileiro; e a tradução extensiva da literatura *beatnik* para o português, principalmente pela coleção Alma Beat, da L&PM.

A aproximação entre vida e obra – entendida por Flora Süssekind, em um primeiro momento, como um problema e por Heloísa Buarque de Hollanda, como uma benesse<sup>5</sup> – ganha outra dimensão quando relacionada à poesia *beatnik*. A discussão de uma literatura que vincula vida e obra é muito mais ampla do que simplesmente querer associar o que se “diz” no poema com a tentativa de expressar a “verdade” da experiência do escritor, como frequentemente expõe a autora de *Tal Brasil, qual romance?*. No ensaio “Beat e tradição romântica”, Cláudio Willer<sup>6</sup> afirma que a pergunta “‘Geração Beat’ [é] fenômeno comportamental ou literário?” é, na verdade, uma acusação:

---

<sup>5</sup> Uma simples consulta a qualquer texto sobre literatura brasileira contemporânea de Süssekind – com exceção de “Hagiografias” (2010) – e Hollanda permite chegar a tais conclusões.

<sup>6</sup> No texto “Geração Beat e místicas da transgressão”, presente no trabalho de doutorado *Um Obscuro Encanto Gnose, Gnosticismo e Poesia*, Cláudio Willer oferece chaves de leitura para os poetas e prosadores *beats*. Uma delas ao relacioná-los aos anarquismos místicos medievais, a exemplo da Fraternidade do Espírito Livre. Outra, ao relacioná-los ao gnosticismo licencioso. Uma terceira chave mostra a intertextualidade das produções *beats* – por exemplo, ao mostrar o intertexto Ginsberg-Kerouac, evidenciando os laços literários (e não apenas pessoais) (WILLER, 2010).



É como se fossem incriminados e culpabilizados por terem vivido intensamente; principalmente, por não só terem experimentado drogas, cruzado algumas vezes a fronteira da loucura, delirado de várias formas, tido diversos tipos de problemas com a polícia e suas vidas sexuais e amorosas serem ricas e diversificadas, mas, principalmente, por terem falado abertamente de tudo isso, nas suas obras e fora delas também. Por trás da acusação, há um enunciado implícito, algo como “está vivendo, por isso não pode ser um grande escritor”, o corolário de um absurdo teorema pelo qual se tenta demonstrar que arte não é vida (WILLER, 1984, p. 29-30).

Willer como que desmascara o enunciado implícito por traz da valorização de uma literatura mais cerebral em detrimento de uma produção “umbiguista”. Para isso, complementa:

Aqui está, penso eu, o cerne de um determinado tipo de discussão sobre a Beat, de uma determinada visão crítica que destaca aquilo que eles têm de transgressor e excêntrico no plano do comportamento, como estratégia para minimizar sua contribuição especificamente literária. O que a crítica acadêmica e conservadora não perdoa neles, o que realmente não conseguem engolir, não são as transgressões no comportamento, admissão explícita do uso de drogas, a pederastia, a errância aventureira; e nem as ousadias no plano da criação, o informalismo, a prosódia baseada na fala popular, o antiacademismo e aparente antiintelectualismo. O mais difícil de aceitar é que, sendo tudo isso, tivessem dado certo, conciliando o “maldito” e o “olímpico”, imediatamente produzido uma enorme influência literária e também comportamental. (WILLER, 1984, p. 32-33).

Não se trata de equivaler os poetas *beats* à geração de escritores brasileiros pós-64; porém, saliento que um *habitus* semelhante ao da *beat generation* já havia no Brasil na década de 60, especialmente com tropicalistas como Waly Salomão, mas também com poetas paulistas como o próprio Cláudio Willer e Roberto Piva<sup>7</sup>. Com a aproximação, busco enfocar os dividendos da sedimentação de um *habitus* do campo literário norte-americano pós-guerra no sistema literário brasileiro. Tal sedimentação nos anos 70 e 80 representou a formação de um *habitus* em que escritores não mais “chocavam” pelo seu comportamento (como os tropicalistas faziam). Deste modo, o agente inseria-se em uma casa editorial mais qualificada paulatinamente, o que possibilitava uma gradual naturalização do próprio *habitus*, de maneira que este interferia no seu capital simbólico e agregava ao agente um elemento apelativo, atrativo, de popularidade – impulsionando, conseqüentemente, as vendagens e o poder no

---

<sup>7</sup> Este último fez parte da *Antologia dos Novíssimos*, organizada por Massao Ohno em 1961, e publicou *Paranoia*, em 1963, e *Piazzas*, em 1964. Além disso, em 1974, foi um dos 26 poetas hoje.



sistema. Trata-se de um *locus* enunciativo no qual o agente mantinha um comportamento e uma produção compreendidos como transgressores (pois prenhe de signos antes inabituais e/ou desprestigiados) e simultaneamente procurava construir produtos que, em última instância, tinham por objetivo o lucro. Caminha nesse sentido a discussão de Silviano Santiago no ensaio “Prosa literária no Brasil” (2002), no qual se problematiza a identificação proposta por Chacal do poema como produto. Santiago, basicamente, distingue a complexidade de uma obra literária e o pragmatismo de um sabonete (SANTIAGO, 2002, p. 31-33). A tensão entre o produto para o consumo e a definição de literatura é igualmente uma das questões de destaque em grande parte da crítica de Sússekind, que procura separar o joio do trigo, o que é boa do que é má literatura<sup>8</sup>.

Além das edições da Ática nos 70, da Brasiliense e da L&PM nos 80, o *boom* do mercado da cultura jovem é visível em outros segmentos da indústria cultural. Na música, o período da abertura política e do fim da censura também é o do surgimento do chamado “rock nacional” (com bandas como Titãs, Ultraje a Rigor e Legião Urbana) e de uma cinematografia nacional destinada a uma faixa etária de 14 a 24 anos (inaugurada com o filme de 1981 *Menino do Rio*<sup>9</sup>). Voltando ao sistema literário, um fenômeno análogo é perceptível: uma abordagem da literatura menos sisuda e nada acadêmica efetuada pela editora Brasiliense a partir de 1981. Sem uma tradição cultural que aceitasse o livro de bolso, a editora apostou no formato 11,5 x 16 centímetros para a coleção Primeiros Passos, juntamente com outros formatos, maiores, de capas trabalhadas, coloridas, *pops*. Por diferenciarem-se no projeto gráfico e na proposta editorial, os livros da Brasiliense deviam “funcionar como um outdoor” para atrair a atenção do leitor (CONTI *apud* ROLLEMBERG, 2008, p. 11). Outros títulos da mesma editora não desmentem essa proposta, como o italiano *Porcos com asas*, de M. L. Radice e Lídia Raveram, e os brasileiros *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes, *A teus pés*, de Ana Cristina César, o supracitado *Morangos mofados* e *Caprichos & Relaxos*, de Leminski, todos da primeira metade dos anos 80<sup>10</sup>. Logo, não é difícil perceber a ligação intrínseca entre as

---

<sup>8</sup> Basicamente, toda a crítica de Sússekind que trata da literatura brasileira contemporânea é calcada em juízos de valor, com destaque para *Tal Brasil, qual romance?* (1984) e *Literatura e vida literária* (2004).

<sup>9</sup> Dirigido por Antônio Calmon, *Menino do Rio* teve uma sequência em 1984, *Garota dourada*, além de uma adaptação para a televisão, *Armação ilimitada*, exibida entre 1985 e 1988 na Rede Globo.

<sup>10</sup> Respectivamente, os livros foram publicados em 1981, 1981, 1982, 1982 e 1983.

sucessivas reedições dos livros desses agentes e a sua comercialização em coleções direcionadas ao público jovem.

### 3. Uma virada

O jogo de valores e referências entre agentes, seus livros, o *locus* de onde falam e outros segmentos da indústria cultural beneficiou a divulgação de seus nomes e, por conseguinte, a vendagem de produtos a eles associados. Esse jogo permitiu também uma reconfiguração de agentes como Caio, Leminski, Cacaso, Chacal, Ana Cristina e Reinaldo Moraes, entre tantos outros, cujos capitais simbólicos e culturais e o *habitus* do agente contribuíram para elevá-los ao patamar de ícones *pop*, dignos de bajulação e idolatria – e de futuras hagiografias, no caso dos que morreram prematuramente<sup>11</sup>.

Transparecem nas cartas julgamentos e impressões que reverberam as relações no sistema literário: testemunhos que se adicionam a projetos pessoais, predileções artísticas, divulgações de eventos e relatos da distribuição dos livros. Nesse quadro, a concepção de uma unidade geracional que teria gerado o *boom* de uma produção literária desfaz-se, e o que surge do passado é o espectro de escritores escavando o seu espaço no sistema, construindo um *locus* enunciativo antes indiscernível, marcado pela mescla da tradição literária brasileira e de elementos da indústria cultural com a consolidação e valorização (por parte do público) de um *habitus* fora dos padrões dos escritores brasileiros de então. Tudo isso foi possível graças ao crescimento do mercado do livro no país, consequência, como bem aponta Leminski, da “elevação dos índices de alfabetização e universitarização” (BONVICINO, 1999, p. 209). Coleções como Cantadas literárias, abundantes na “década perdida”, apenas representaram o coroamento da construção desse *locus* desenvolvido, mormente, ao longo dos anos 70. Desvanece, assim, a ideia esquemática de que havia entre 1964 e 1979 uma relação

---

<sup>11</sup> Tenho em mente o artigo “Hagiografias”, de Flora Süssekind (2010), no qual são analisadas as obras de Leminski, Ana Cristina e Cacaso. No entanto, não é por acaso que outras hagiografias férteis são possíveis, dentro ou fora do Brasil, como as de John Lennon e Elis Regina (citados por Caio nas cartas), os quais morreram prematuramente e foram (ou ainda são) modelos quanto à produção artística e comportamental.

indissociável e previsível entre literatura e projetos políticos e que, de 80 em diante, os autores aos poucos se “libertaram” de uma prática política<sup>12</sup>.

A relação antiga que muitos dos escritores brasileiros estabeleceram com o funcionalismo público e que caracterizou a história literária do país – pelo menos até meados dos anos 50 –, não é mais vista pelos recém-chegados ao sistema na década de 60 e 70 como uma alternativa aceitável<sup>13</sup>. No mercado brasileiro a partir de 1964, o escritor tentava a profissionalização (principalmente pelo caminho do jornalismo e da publicidade) e, simultaneamente, construía esse *locus* de enunciação antes obscur(ecd)no no sistema literário. Tais movimentos andam lado a lado. Um dos casos é o autor estopim dessa reflexão, Caio Fernando Abreu, jornalista e escritor cuja produção atingiu ainda nos anos 70 um público jovem – ávido pela leitura de representações ficcionais referentes ao que parte do mundo experienciava na década de 60. Longe do funcionalismo público ou do mecenato familiar, a escolha pelo jornalismo, condicionada pelo *habitus* do escritor, implicou no reposicionamento do agente e interferiu no desenvolvimento da sua produção literária (tendo em vista a divulgação que o seu trabalho em um meio de comunicação proporcionava, assim como a possibilidade de novas filiações). O caso de Vinícius de Moraes é exemplar: o apreço à vida boêmia e ao trabalho como compositor popular o impedia de ter uma vida no serviço público como diplomata. Deste modo, sobretudo até o fim da ditadura militar, o *habitus* de um agente delimitava as profissões a serem exercidas por ele.

Sendo assim, a multiplicação e crescimento das editoras, o texto literário e a profissionalização do escritor desenvolveram-se juntos na a partir dos anos 60, formando um grupo de características fundamental para definir o que seria a “Literatura Brasileira

---

<sup>12</sup> Vide o trecho do artigo de 2011 “Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea”: “Não que, em graus diversos, dependências simplesmente deixem de existir. Em todo o caso, se dos fins dos anos de 1950 até pelo menos o final da década de 1970 – isso para ficarmos em um período não tão longínquo e não mencionarmos as redes de dependência ao longo da Era Vargas (Miceli, 1979) – era estreita a relação da literatura com projetos políticos derivados de diversas vertentes ideológicas à disposição; a partir daí, de 80 em diante, os autores vão aos poucos se “libertando” do que é externo à prática literária e apostando suas fichas na própria literatura, o que tende a aumentar os seus investimentos para o ingresso nessa pequena sociedade, assim como os seus ganhos, suas perdas e suas frustrações. As relações entre a literatura e a realidade brasileira passam a engendrar, portanto, a figura do escritor que vive somente para sua obra, modelo a ser perseguido por aqueles que escrevem ficção, e que representaria um “avanço” do ponto de vista social e cultural em nosso país.” (MELLO, BARRETO, 2011, p. 23).

<sup>13</sup> A análise de Miceli sobre os intelectuais de 20 a 45 pode ser exemplificada em capítulos como “Autodidatas e profissionais do trabalho literário” e “A situação profissional do romancista” (MICELI, 1979).

Contemporânea”. Uma das consequências foi a constituição de um *locus* enunciativo, pelo menos até o final dos anos 80 e início dos 90, em que houve uma *práxis* de promoção e circulação das obras num mercado em expansão, ao que se somou uma produção literária na qual cultura de massa e tradição literatura canônica enredavam-se sem zonas limítrofes ou forças hierarquizantes.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

BONVICINO, Régis (Org.). *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: 34, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio de Mello. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

DANTAS, Larissa de Araújo. *Espaço de visibilidade: trajetórias possíveis no campo literário brasileiro*, [S.I.]: [S.I.], 2009. Disponível em <[http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=5485](http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5485)>. Acesso em: 30 set. 2011.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, Jefferson Agostini; BARRTO, Ricardo Gonçalves. Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.38, p. 23-39, jul./dez. 2011.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MORAES, Vinícius de; AQUINO, Baden Powell de. *Os Afro-sambas*. [S.I.]: Forma, 1966.

MORICONI, Ítalo (Org). *Cartas - Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROLLEMBERG, Marcello Chami. *Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80*. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. Donaldo Schüler [entrevista a Marco Vasques]. São Paulo: Sibila. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/donaldo-schueler/3783>>. Acesso em: 1 jun. 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual Romance?*. São Paulo: Achimé, 1984.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. Hagiografias. In: *Inimigo rumor*, São Paulo, n. 20, p. 29-65, 2010.

VELHO, Antônio de Britto. *Um estudo – Arqueologia provincial fantástica*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WILLER, Cláudio Jorge. Beats & Rebelião. In: BIVAR, ANTÔNIO ET AL. Alma beat – Ensaaios sobre a geração beat. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 29-58.

\_\_\_\_\_. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. 2007. Tese (Doutorado em Letras)–Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2007. Disponível em <[http://triplov.com/willer/Tese/Claudio-Willer\\_tese.pdf](http://triplov.com/willer/Tese/Claudio-Willer_tese.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2011.

## O Cinema em Dickens: *A Christmas Carol* e as considerações de Sergei Eisenstein

Wilson Filho Ribeiro de Almeida<sup>1</sup>

RESUMO: Este artigo tenta entender, por meio das considerações de Sergei Eisenstein no ensaio “Dickens, Griffith e nós”, por que a novela *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, rendeu tantas versões cinematográficas, o que demonstra sua grande adaptabilidade para esse suporte. Para isso, o presente artigo apresentará analogias entre os procedimentos narrativos da novela e algumas das características e procedimentos do cinema.

Palavras-chave: Charles Dickens; *A Christmas Carol*; Cinema; Eisenstein; Literatura Comparada

ABSTRACT: This paper tries to understand, through Sergei Eisenstein’s essay “Dickens, Griffith and ourselves”, why the novelette *A Christmas Carol*, by Charles Dickens, led to so many cinematographic versions, which demonstrates its great adaptability to that support. To do so, the present paper will present analogies between the narrative proceedings of the novelette and some characteristics and proceedings of the cinema.

Keywords: Charles Dickens; *A Christmas Carol*; Cinema; Eisenstein; Comparative Literature

### 1. Dickens no cinema: versões de *A Christmas Carol*

Desde que foi publicada, em dezembro de 1843, a novela *A Christmas Carol*,<sup>2</sup> de Charles Dickens (1812–1870), vem sendo constantemente transposta para outros suportes artísticos, que lidam com o som e com a imagem. Primeiro para as ilustrações e para o teatro, depois para as leituras públicas feitas pelo próprio autor<sup>3</sup> e, posteriormente, para o cinema, a televisão, o rádio e os desenhos animados. A história de Ebenezer Scrooge, o velho avaro que é assombrado na véspera de Natal pelos espíritos dos Natais passado, presente e futuro, é a mais conhecida das obras de Dickens.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pelo curso de Mestrado em Teoria Literária do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduado em Artes Plásticas, também pela UFU. Site: <<http://wilson-filho.blogspot.com>>.

<sup>2</sup> Nas traduções em português, *A Christmas Carol* recebe, entre outros, os títulos de *Canção de Natal*; *Um Cântico de Natal*; *Um Conto de Natal*; *O Natal do senhor Scrooge*.

<sup>3</sup> Sobre as leituras públicas de Dickens, consultar nossa dissertação “*O autor em cena: as Leituras Públicas de A Christmas Carol*, de Charles Dickens” (ALMEIDA, 2012).



Quem pretenda fazer um estudo aprofundado sobre as adaptações da obra de Dickens para o cinema e para a televisão deverá consultar os seguintes livros sobre o assunto: *Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio*, de F. Dubrez Fawcett (1952); *Charles Dickens on the Screen: The Film, Television, and Video Adaptations*, de Michael Pointer (1996); *Dickens on Screen*, editado por John Glavin (2003); *Dickens and the Dream of Cinema*, de Grahame Smith (2003); e, especificamente sobre *A Christmas Carol*, o livro de Fred Guida, *A Christmas Carol and Its Adaptations: A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions on Screen and Television* (2000).<sup>4</sup>

Fred Guida, em uma entrevista de 2001, diz ter se impressionado, durante a pesquisa para seu livro, com o número de adaptações de *A Christmas Carol* que ele encontrou: na época, havia quase 200 versões para cinema e televisão, dos mais variados gêneros:

Eu também fiquei impressionado pela incrível diversidade dessas adaptações: havia musicais, versões com cowboys, e todo tipo de desenhos animados. Até mesmo uma versão pornográfica! E, embora a maioria tenha tendido a vir dos Estados Unidos e da Inglaterra, havia um número considerável de adaptações em língua estrangeira também. (GUIDA, 2001, tradução nossa).

Uma consulta à *Wikipédia* revela uma enorme lista de adaptações, como também de paródias, pastiches e continuações do livro de Charles Dickens.<sup>5</sup> Há casos curiosos, como o filme *Ebenezer*, produzido pela TV canadense em 1998, e que traz o ator Jack Palance em uma versão western de *A Christmas Carol*; e *A Klingon Christmas Carol*, adaptação teatral feita em 2010 pela companhia do Chicago Theatre, escrita na linguagem Klingon, idioma desenvolvido pelo filólogo Marc Okrand para ser falada pelos Klingons, alienígenas do seriado de televisão *Jornada nas Estrelas (Star Trek)* – aliás, o cenário da peça representa a Galáxia Klingon. Vale lembrar também o famoso *Natal do Mickey (Mickey's Christmas*

---

<sup>4</sup> Fred Guida mantém um site em que escreve interessantes artigos relacionados ao tema de seu livro. Recomendado tanto aos pesquisadores quanto aos simplesmente apaixonados por Dickens e pelo cinema: <<http://charlesdickensonscreen.com/>>.

<sup>5</sup> Conferir a lista no endereço: <[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_A\\_Christmas\\_Carol\\_adaptations](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_A_Christmas_Carol_adaptations)>. As consultas à *Wikipédia* exigem certa precaução, mas, no presente caso, trata-se de um bom ponto de partida para tomar conhecimento das inúmeras adaptações de *A Christmas Carol*. Diferente das publicações em livro, a *Wikipédia* tem a particularidade de ser periodicamente atualizada. No caso das adaptações cinematográficas e televisivas, podem-se confirmar as informações da *Wikipédia* no site IMDB: <<http://www.imdb.com>>. Dados importantes encontram-se também no seguinte endereço, em que constam informações e comentários sobre os principais filmes: <<http://www.alifeatthemovies.com/film-guides/a-guide-to-christmas-carol-adaptations/>>.

*Carol*, 1983), curta-metragem de animação com as personagens de Walt Disney e que tem Tio Patinhas (*Uncle Scrooge McDuck*) no papel de Ebenezer Scrooge e Mickey no papel de Bob Cratchit, seu escriturário.

A primeira versão para o cinema data de 1901: o filme mudo *Scrooge; or Marley's Ghost*, dirigido por Walter R. Booth, do qual apenas a metade sobreviveu (o trecho remanescente tem a duração aproximada de cinco minutos). Seguiram-se cerca de seis outros filmes mudos até o lançamento da primeira versão sonora, em 1935: *Scrooge*, dirigido por Henry Edwards e com Seymour Hicks no papel do avaro. Desde então, muitas foram as adaptações de *A Christmas Carol* para o cinema e a televisão, merecendo destaque o filme inglês *Scrooge* (chamado *A Christmas Carol* nos Estados Unidos), de 1951, dirigido por Brian Desmond Hurst e com Alaistar Sim interpretando Scrooge. Esse filme é o preferido de Fred Guida (2001) e é em geral considerado uma das melhores versões cinematográficas da novela de Dickens. Mais recente é a animação *A Christmas Carol*, de 2009, dirigida por Robert Zemeckis. Esse filme foi feito a partir do procedimento conhecido por *motion capture* (ou *performance capture*), que cria animações a partir dos movimentos de atores: nesse filme, a atuação de Jim Carrey deu vida a Scrooge (em todas as idades) e aos fantasmas do Natal.

A seguir, procuraremos entender por que a obra de Charles Dickens, sobretudo o livro *A Christmas Carol*, revelou tamanha afinidade com as artes da imagem e do som e rendeu tantas versões, especificamente no meio cinematográfico, demonstrando sua grande adaptabilidade para esse suporte. Perguntado sobre os motivos da permanência e da facilidade com que a novela *A Christmas Carol* é adaptada para os mais variados suportes, Fred Guida respondeu:

Eu acho que a resposta mais curta é que a história, apesar de todos seus engenhosos artifícios de enredo e caracterização, é uma meditação elegantemente simples sobre o que é ser humano. Ela também pergunta simples – porém profundas – questões acerca de nossa relação tanto com Deus quanto com nossos semelhantes. (GUIDA, 2001, tradução nossa).

Por nosso lado, deixaremos o aspecto temático, sem dúvida importante, para outros estudos; deter-nos-emos aqui naqueles “engenhosos artifícios” narrativos com que Dickens construía os textos, comparando-os com os artifícios narrativos do cinema. Para tanto, recorreremos às considerações do cineasta russo Sergei Eisenstein no ensaio “Dickens,

3

Griffith e nós”, escrito em 1943 e posteriormente revisto e ampliado para ser publicado no livro *A forma do filme*, de 1949. Nesse ensaio, Eisenstein estabelece Charles Dickens como precursor das técnicas cinematográficas desenvolvidas pelo diretor norte-americano David Wark Griffith (1875-1948). Seguindo as observações de Eisenstein, tentaremos encontrar, em *A Christmas Carol*, exemplos correspondentes aos exemplos de outros livros de Dickens que o cineasta russo utilizou em sua explanação.

## 2. O cinema em Dickens

Dividida em cinco capítulos, nomeados pelo autor de *estrofes*, a novela *A Christmas Carol* tem início na tarde da véspera de Natal e conta a história de Ebenezer Scrooge, antipático e avaro dono de um escritório de contabilidade em Londres, cujo sócio, Jacob Marley, morreu há exatamente sete anos. O mau-humor de Scrooge contrasta com os alegres ânimos natalinos de seu sobrinho, que aparece no escritório para desejar-lhe um feliz Natal e convidá-lo para jantar, de dois cavalheiros que lhe pedem contribuições para caridade, e de seu empregado, Bob Cratchit. À noite, Scrooge recebe em casa a aparição do fantasma do falecido sócio, Marley, o qual, atormentado e penando pelos erros de sua vida egoísta, oferece a Scrooge uma oportunidade de evitar o mesmo destino: durante aquela noite, Scrooge será visitado por três espíritos, que o guiarão em viagens pelo tempo e pelo espaço, resultando em um processo de autoconhecimento que o levará, no fim, a uma reforma moral.

### 2.1. Atmosfera, visualidade e sonoridade

A primeira analogia que Eisenstein enxerga entre a literatura de Dickens e o cinema de Griffith é o uso do primeiro plano<sup>6</sup> na descrição dos detalhes, relacionando-os à atmosfera e à caracterização das personagens. A frase com que Dickens inicia a novela *The Cricket on the Hearth*, sugere Eisenstein, seria um equivalente de um primeiro plano de Griffith: “A chaleira começou...” (EISENSTEIN, 2002, pp. 176-179). A atenção concentrada na chaleira no início

---

<sup>6</sup> *Primeiro plano* ou *grande plano*: segundo Eisenstein (2002, p. 207), é quando um objeto ou rosto é fotografado grande na tela. Os americanos chamam de *near* ou *close-up*, referindo-se à proximidade com que o objeto é visto.

da novela seria um “típico primeiro plano”, cujo reconhecimento, continua Eisenstein, levamos à exclamação: “Por que não percebemos isso antes! É claro que é o mais puro Griffith. Quantas vezes vimos um primeiro plano como este no início de um episódio, de uma sequência, ou de um filme inteiro dele!” (EISENSTEIN, 2002, p. 179). De acordo com César Guimarães (1997, p. 125), Eisenstein destaca o uso do primeiro plano “não apenas para a amplificação ou miniaturização, mas para o valor do que é visto”.



Fig. 1 – Aparição do rosto de Marley na aldrava da porta. Cena de *Scrooge, or Marley's Ghost* (1901).  
Fonte: < <http://www.alifeatthemovies.com/film-guides/a-guide-to-christmas-carol-adaptations/>>.

Encontram-se “primeiros planos” como esse também em *A Christmas Carol*. Um detalhe importante no primeiro capítulo, que, a propósito, costuma receber grande ênfase nas versões para o cinema (fig. 1), é a aldrava da porta da casa de Scrooge. No final da tarde, voltando do escritório, Scrooge se espanta quando, antes de abrir a porta de entrada, num rápido momento, a aldrava se transforma no rosto de Marley:

Mas é preciso admitir que não havia nada de especial na aldrava da porta a não ser o fato de que era muito grande. Além disso, também é preciso admitir que Scrooge via aquela aldrava toda santa noite e toda santa manhã durante todo o tempo em que residira naquele local [...]. Além disso, tenha-se em mente que Scrooge não dedicara um único pensamento a Marley desde aquela tarde, quando mencionara a morte do sócio, ocorrida sete anos antes. Feito isso, quero ver alguém me explicar, se puder, como foi possível que Scrooge, com a chave na fechadura da porta de seu edifício, visse na aldrava, sem que esta passasse por nenhum processo intermediário de alteração, não uma aldrava, mas o rosto de Marley. (DICKENS, 1996, p. 27).

Segundo Eisenstein (2002, p. 179), Dickens utilizava esse enquadramento em primeiro plano para imprimir certa “atmosfera” na cena. No caso da aldrava, em que o fantasma de

Marley rapidamente aparece pela primeira vez, tal cena consiste claramente em uma preparação para o diálogo entre Scrooge e o espectro, que acontecerá poucas páginas depois. O suspense continua, por meio de outros “primeiros planos”: após averiguar os cômodos da casa, para acalmar os receios despertados pela estranha visão, e tendo se ajeitado para tomar o mingau, Scrooge senta-se em frente à lareira:

Aquele era um foguinho de nada [...] A lareira era antiga [...]: toda guarnecida com graciosos azulejos holandeses incumbidos do objetivo de ilustrar as Escrituras. Viam-se Cains e Abeis; filhas de faraó, rainhas de Sabá, mensageiros angélicos descendo pelo ar em nuvens de plumas, Abraões, Baltasares, apóstolos zarpando para o mar em navios de brinquedo, centenas de personagens para atrair seus pensamentos; e mesmo assim o rosto de Marley, morto havia sete anos, com o bordão do antigo Profeta, surgia para engolir tudo o mais. Se, de início, cada azulejo liso fosse uma superfície em branco, e se cada um tivesse a capacidade de dar forma, em sua superfície, a alguma imagem retirada dos fragmentos dispersos dos pensamentos de Scrooge, haveria uma cópia da cabeça do velho Marley em cada um deles. (DICKENS, 1996, pp. 30-31).

Podemos imaginar uma câmera em *close-up* movimentando-se do fogo exíguo para cada um dos pormenores decorativos da lareira antiga. O enfoque detalhado da lareira, que segue o processo de observação de Scrooge, funciona como um artifício para revelar a vida interior da personagem e os pensamentos que a preocupam. A seguir, a cena continua construindo a tensão que prepara a entrada do fantasma. O suspense é intensificado ainda mais pelo enquadramento em primeiro plano de outro detalhe: uma sineta.

Ao reclinar a cabeça na poltrona, seu olhar encontrou, por acaso, uma sineta, uma sineta em desuso pendurada na parede e que por alguma razão agora esquecida se comunicava com um quartinho situado no último andar do edifício. Foi com imenso espanto e um estranho, inexplicável pavor que, enquanto estava olhando, Scrooge viu essa sineta começar a balançar. No início balançava com tanta delicadeza que mal dava para ouvir algum som; mas logo depois começou a bimbalar alto, juntamente com todas as outras sinetas da casa.  
[...] As sinetas pararam de tocar do mesmo modo como haviam começado – juntas. Foram sucedidas por um ruído de metais que se entrechocavam, vindo das profundezas do edifício, como se alguém estivesse arrastando uma corrente pesada por cima das garrafas do porão do comerciante de vinho. Em seguida Scrooge lembrou-se de ter ouvido falar que os fantasmas das casas mal-assombradas sempre arrastavam correntes.” (DICKENS, 1996, pp. 31-32).

Conforme observamos acima, Eisenstein reforça a importância, tanto em Dickens como em Griffith, de carregar o primeiro plano com determinada atmosfera, usando o clima

como meio de caracterização, e cita o exemplo da figura do Sr. Dombey, personagem do romance *Dombey and son*, que “é revelada através do frio e da afetação. E a impressão de frio fica em todos e em tudo – em toda parte.” Segundo Eisenstein (2002, p. 179), a “‘atmosfera’ – sempre e em toda parte – é um dos meios mais expressivos de revelar o mundo interior e a fisionomia ética dos próprios personagens.” Ora, em *A Christmas Carol*, a atmosfera e a descrição do clima na cidade são elementos fundamentais para a ambientação e, principalmente, para a caracterização das personagens, sobretudo de Scrooge.

Ah, mas aquele Scrooge era um sujeito muito do pão-duro! [...] O frio que havia dentro dele gelava sua velha fisionomia, pinçava-lhe o nariz pontudo, engelhava seu rosto, enrijecia o passo; fazia seus olhos ficarem vermelhos, tornava azuis os lábios finos; e se manifestava, cortante, em sua voz áspera. A cabeça, as sobrancelhas e o queixo em ponta eram cobertos por uma espécie de película de gelo. Aonde quer que fosse, sempre levava consigo sua própria temperatura gélida; dia após dia, ano inteiro, congelava seu escritório; e no Natal, não derretia nem um grau. O calor e o frio externos pouca influência tinham sobre Scrooge. Não havia calor que o aquecesse, nem frio inverno que o gelasse. Nenhum vento que soprasse era mais impiedoso, nenhuma neve mais certa em seus efeitos, nenhuma tempestade menos inclinada à compaixão. O mau tempo não tinha por onde pegá-lo. (DICKENS, 1996, p. 13).

O frio domina toda a descrição do velho avarento, destacando-lhe metaforicamente o caráter. Em contraposição, a caracterização do sobrinho tem um efeito bem diferente: apesar do frio daquela tarde, ele aquecera-se tanto, andando depressa pelo nevoeiro e pela geada, “que tudo nele resplandecia; o rosto estava alegre e acolhedor; os olhos cintilavam e o hálito fumegava.” (DICKENS, 1996, p. 16). De acordo com Eisenstein, a “proximidade de Dickens das características do cinema quanto a método, estilo e especialmente ponto de vista e exposição é realmente surpreendente.” O cineasta russo acredita que essas características, presentes tanto em Dickens como no cinema, podem ter sido, justamente, o segredo para o sucesso de público de ambos. (EISENSTEIN, 2002, p. 184).

Talvez o segredo resida na criação por Dickens (assim como pelo cinema) de uma plasticidade extraordinária. A observação nos romances é extraordinária – como o é sua qualidade ótica. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje. Os heróis da tela calam nos sentidos do espectador com traços claramente visíveis, seus vilões são lembrados por certas expressões faciais, e todos são embebidos pelo brilho radiante, peculiar, levemente artificial jogado sobre eles pela tela.



É exatamente assim que Dickens molda seus personagens [...]. (EISENSTEIN, 2002, p. 185).

Grande parte das personagens de *A Christmas Carol* é descrita por meio de características específicas de grande força visual, mormente Scrooge e os fantasmas, em cujas descrições os profissionais que lidam com a imagem – no teatro, no cinema e na ilustração –, encontraram um material muito rico para trabalhar e recriar visualmente as personagens do livro, partindo das palavras de Dickens. No julgamento de Stefan Zweig, Dickens

[...] tem um olho extremamente afilado para a detecção desses detalhes externos; nunca negligencia nada; sua memória e sua agudeza de percepção são como a objetiva de uma câmera que, na centésima parte de um segundo, fixa a menor expressão, o mais leve gesto, e cria um registro perfeitamente preciso. Nada escapa à sua atenção. Além disso, essa observação perspicaz é intensificada pelo maravilhoso poder de refração que, em vez de apresentar um objeto meramente refletido, em suas proporções normais, na superfície de um espelho, nos dá uma imagem revestida por um excesso de características. Porque ele invariavelmente sublinha os atributos particulares de seus personagens... (ZWEIG apud EISENSTEIN, 2002, pp. 186-187).

Ou seja, Dickens não apenas tem a sensibilidade aos detalhes visuais, mas igualmente a capacidade de lhes dar ênfase, ampliando esses detalhes como em um primeiro plano cinematográfico. Zweig salienta a importância dessa ênfase visual (e também sonora e tátil) para a apresentação das personagens:

Esta extraordinária capacidade ótica atingiu seu alto nível em Dickens... Sua psicologia começou com o visível; ele chegou à compreensão do personagem pela observação do exterior – a mais delicada e mínima minúcia da aparência externa, estas extremas sutilezas que apenas os olhos que se tornam agudos devido a uma imaginação superlativa podem perceber. [...] Através de traços, ele revela tipos: Creakle não tinha voz, falava num sussurro; o esforço ou a consciência de que tinha dificuldade de falar fazia com que seu rosto zangado ficasse muito mais zangado, e suas grossas veias muito mais grossas. Quando lemos a descrição, o terror que os meninos sentiam à aproximação deste homem irascível se manifesta em nós também. As mãos de Uriah Heep são úmidas e frias; sentimos horror da criatura logo no início, como se nos defrontássemos com uma cobra. Pequenas coisas? Detalhes externos? Sim, mas que invariavelmente são capazes de repercutir na alma. (ZWEIG apud EISENSTEIN, 2002, p. 187).

Assim como nas personagens do romance *David Copperfield*, destacadas por Zweig (Mr. Creakle e Uriah Heep), a descrição de Scrooge, referida acima, revela iguais



idiossincrasias na caracterização: “o frio que havia dentro dele” e que “gelava sua velha fisionomia, pinçava-lhe o nariz pontudo”, o rosto engelhado, o passo rijo, os olhos vermelhos, os lábios finos e azuis, a voz áspera. Ainda, a cabeça, as sobrancelhas e o queixo pontudo, cobertos “por uma espécie de película de gelo.” Com esse cuidado na caracterização das personagens, nos detalhes visuais, sonoros e gestuais, Dickens propiciou valioso material também para a arte dos atores que as representaram, no cinema, no teatro e, igualmente, para as leituras públicas apresentadas pelo próprio Dickens. Muito apropriadamente, os fantasmas também são carregados de chamativas peculiaridades, que marcam uma forte impressão de suas figuras na imaginação do leitor. Vejamos, por exemplo, as fantasmagorias de Marley.

Marley com seu rabicho, sua casaca, as calças justas e as botas de sempre; as borlas destas últimas estavam arrepiadas, tal como as abas da casaca e o cabelo em sua cabeça. A corrente que ele arrastava prendia-se à cintura. Era comprida, enrolava-se nele como uma cauda; e era feita [...] de cofres, chaves, cadeados, livros-caixa, escrituras e pesadas bolsas de aço trabalhado. Seu corpo era transparente: de modo que Scrooge, ao observá-lo, e olhando através de seu colete, teve oportunidade de ver os dois botões da parte de trás da casaca. [...] embora sentisse a gélida influência de seus olhos ocupados pelo frio da morte; [...] continuava incrédulo e duvidava dos próprios sentidos. (DICKENS, 1996, p. 32-34).

Não bastasse tudo isso, o fantasma de Marley vem ainda “equipado com uma atmosfera infernal para uso próprio”, pois, embora sentado completamente imóvel, “seu cabelo, as abas da casaca e as borlas das botas continuavam agitadas por algo semelhante ao vapor quente produzido por um fogão.” (DICKENS, 1996, p. 35). Observe-se que não só a plasticidade serve para a caracterização das personagens, mas toda a atmosfera e a ambiência, que se fundem no conjunto que é a cena.

Por *atmosfera* entendemos o resultado dos meios de que se serve um artista para despertar no receptor determinadas sensações, estimulando-lhe os sentidos por meio da imaginação. Embora cada receptor crie e experimente, no momento da fruição, uma atmosfera particular, o artista lhe impõe certos limites, por meio da escolha dos estímulos que apresenta em sua obra. No cinema, as sensações se despertam através de dois sentidos principais: a visão das imagens e a audição dos sons. Na literatura, todos os sentidos são estimulados, se

não unicamente,<sup>7</sup> ao menos prioritariamente, pela linguagem verbal. Ainda assim, mesmo que de forma indireta, o escritor parte do estímulo a determinados sentidos, de onde o leitor encontrará um ponto de partida.<sup>8</sup>

Em *A Christmas Carol*, Dickens serve-se de estímulos táteis (descrições do clima e da temperatura), mas, sobretudo, das duas instâncias características do cinema: das informações *sonoras* (vozes das personagens, ruídos do ambiente) e *visuais* (descrições de forma e cor, efeitos de iluminação, descrição do espaço e do vestuário, dos gestos e da fisionomia das personagens). Afirmado que “As imagens visuais de Dickens são inseparáveis das imagens auditivas”, Eisenstein (2002, p. 187) menciona que o filósofo e crítico inglês George Henry Lewes, “apesar de perplexo”, lembra uma ocasião em que Dickens lhe dissera “que cada palavra dita por seus personagens era distintamente *ouvida* por ele...”

Podemos ver por nós mesmos que suas descrições oferecem não apenas absoluta *precisão de detalhe*, mas também uma absoluta *precisão na descrição do comportamento* e ações de seus personagens. E isto é tão verdadeiro para os detalhes mais significantes de comportamento – até os gestos –, como para as características básicas gerais da imagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 187).

Certamente essa preocupação do autor em antecipar imaginativamente, durante o processo de escrita, os efeitos sonoros das palavras que estava escrevendo, como também as vozes, entonações e gestos das personagens, foi determinante não só para o sucesso de suas leituras públicas, quando ele teve a oportunidade de concretizar, por meio das performances, o que havia imaginado, mas igualmente para o sucesso das posteriores adaptações para o teatro e o cinema.

---

<sup>7</sup> Não se deve subestimar a importância dos sentidos para a fruição da leitura, como salienta a teoria da performance da recepção de Paul Zumthor (2000): o aspecto visual da diagramação e o aspecto tátil da encadernação, por exemplo, são percebidos pelo leitor e fazem parte do momento da recepção, embora, no caso da narrativa, em geral, eles não estejam ligados estruturalmente à história que é contada.

<sup>8</sup> Além de pesquisador, atuamos também na atividade artística (vide: <[wilson-filho.blogspot.com](http://wilson-filho.blogspot.com)>), para a qual consideramos extremamente importante a ideia de *atmosfera*. Por isso, pretendemos desenvolver em um futuro texto esse conceito, que aqui fica apenas esboçado.

## 2.2. Montagem

Além da ênfase dada aos elementos visuais e sonoros, a obra de Charles Dickens nos fornece outra analogia com os procedimentos do cinema. Eisenstein (2002, p. 183) afirma que Griffith chegou, pela leitura de Dickens, a uma de suas mais importantes técnicas cinematográficas – a montagem: “Griffith chegou à montagem através do método de ação paralela, e foi levado à idéia de ação paralela por – Dickens!” O próprio Griffith reconheceu isso.

Mas Dickens não era o único autor a utilizar o método da ação paralela. Segundo Antonio Candido (1981, p. 128), a digressão pelo enxerto de histórias secundárias (sobrevivência dos romances medievais) é um dos elementos característicos do *folhetim*, isto é, do modo de publicar ficção por partes em jornais e revistas, usado a partir do século XIX. Também Marlyse Meyer (2005, p. 161) informa que a adição de infinitos enredos paralelos, unidos por um elemento pertencente ao enredo principal, é “o germe do processo folhetinesco”. As tramas paralelas têm duas funções principais. Uma delas é aumentar o volume do romance, pois, afinal, autor, editor e leitor, estão todos interessados no alongamento da história: “o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção.” (CANDIDO apud MEYER, 2005, p. 68).

A outra função dos enredos secundários é criar uma dinâmica na apresentação da narrativa. A publicação por partes exige que o autor atice ao máximo a curiosidade do leitor, a fim de levá-lo, primeiro, a ler o capítulo até o fim, e, segundo, a comprar os próximos números para saber como a história continuará. Isso é feito por meio de constantes e bruscos cortes nas cenas. O mais importante é o corte que encerra o capítulo: o autor interrompe a narrativa no momento de maior tensão, deixando em suspenso o fluxo narrativo. Assim, a tensão da cena só encontrará sua resolução no capítulo seguinte, publicado no próximo número do jornal. O suspense é obtido pelo intervalo inserido entre o clímax e o desfecho, ou seja, pelo tempo que o leitor deverá esperar até que o próximo capítulo seja publicado. Além de ser usado no final, o suspense pode aparecer também ao longo do capítulo, em menor intensidade, desenvolvendo contínuos jogos de tensão/resolução. O autor, portanto, ao

fragmentar uma cena a fim de criar vários momentos de suspense, necessita de algo para preencher os intervalos. É aí que ele se vale dos enredos secundários.

Diferente dos grandes romances de Charles Dickens, a novela *A Christmas Carol* não foi publicada em folhetim, tendo aparecido já em formato de livro. Por isso, os elementos folhetinescos, embora ainda presentes, nem sempre são muito evidentes. Os cortes nos finais dos capítulos são bruscos apenas nas estrofes três e quatro. Na estrofe três, por exemplo, o capítulo termina no momento em que Scrooge vê o último dos fantasmas.

Todavia, mesmo os finais dos dois primeiros capítulos revelam, ainda assim, uma das muitas “surpresas cinematográficas” que Eisenstein imagina que devam estar “escondidas nas páginas de Dickens” (EISENSTEIN, 2002, p. 189). É possível encontrar uma analogia entre os finais dessas duas estrofes de *A Christmas Carol* e o *fade out*, ou *dissolução*, procedimento cinematográfico que funciona para a transição gradual de uma cena para a outra. Com o *fade out* a imagem da cena vai escurecendo aos poucos, até ficar totalmente preta. A estrutura do livro delega a cada um dos dois primeiros capítulos uma parte bem definida do enredo, de modo que cada um deles contém uma trajetória completa, com início, meio e fim. Portanto, as cenas não são cortadas pela divisão dos capítulos, fazendo-se necessário um efeito de transição entre um capítulo e outro. Compare-se a técnica do *fade out* com o desaparecimento dos fantasmas e o retardamento do ritmo da ação no final da primeira estrofe.

Se aquelas criaturas haviam se fundido na névoa ou se a névoa as envolvera, isso era algo que Scrooge não saberia dizer. O certo é que elas e suas vozes espectrais foram desaparecendo juntas; e que a noite tornou a ser como era quando ele ia voltando para casa.

Scrooge fechou a janela e examinou a porta por onde o Fantasma havia entrado. [...] E como estivesse [...] muito necessitado de repouso, foi direto para a cama, sem se despir, e adormeceu no mesmo instante. (DICKENS, 1996, pp. 42-43).

A isso, segue-se a retomada da história, no capítulo seguinte, com o efeito inverso, o *fade in*, isto é, quando se parte do escuro para a imagem da cena.

Quando Scrooge acordou, estava tão escuro que olhando para fora da cama ele mal conseguia discernir a vidraça transparente das paredes opacas de sua alcova. Esforçava-se para perfurar a escuridão com seus olhos de fuinha quando os sinos de uma igreja próxima começaram a bater a hora. (DICKENS, 1996, p. 46).

Vejamos agora o suspense que há no interior dos capítulos. Eisenstein toma um exemplo do romance *Oliver Twist* para demonstrar a presença da ação paralela em Dickens: após muitas peripécias passadas em meio a um grupo de bandidos em Londres, o menino Oliver é acolhido por um generoso senhor, Brownlow, que lhe pede, numa demonstração de confiança, que vá devolver alguns livros ao livreiro. No caminho, Oliver é novamente capturado pelos bandidos. A exposição de Dickens vai alternando constantemente entre a cena em que Brownlow e outro senhor, em casa, esperam o retorno do menino, e a cena em que, na rua, a caminhada de Oliver é interceptada pelos bandidos. Assim, surge uma “montagem paralela de duas linhas de história, onde uma (os cavalheiros à espera) aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra (a captura de Oliver)”. (EISENSTEIN, 2002, p. 196).

Esse tipo de montagem não aparece em *A Christmas Carol*, em que o narrador poucas vezes se afasta do ponto de vista de Scrooge. Mas, não obstante, podemos encontrar alguns exemplos desses “rudimentos” de montagem percebidos por Eisenstein, considerando a montagem, nesse caso, como a “organização das cenas numa certa sucessividade capaz de dispor os eventos numa linha temporal mais ou menos contínua”, conforme a definição dada por César Guimarães (1997, p. 122, nota 23). A montagem, portanto, está presente nas alternâncias entre sumários e cenas<sup>9</sup> que constroem a narrativa, e na forma como as partes se sucedem. Para dar um exemplo, apresentamos, a seguir e em resumo, a estrutura de enredo do primeiro capítulo.

Enredo da  
Primeira Estrofe: *O Fantasma de Marley*

1 – *Sumário*: o narrador começa informando acerca da morte de Jacob Marley, ocorrida há sete anos. Depois faz a apresentação e caracterização de Ebenezer Scrooge.

2 – *Sumário*: início da história, véspera de Natal. Ambientação: descrição do clima e do escritório de Scrooge.

---

<sup>9</sup> Na teoria de Percy Lubbock, a distinção entre *sumário* e *cena* está relacionada à distinção entre *narrar* e *mostrar*, diferença baseada na maior ou menor intervenção do narrador. “Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensando-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA. [...] A CENA restringe a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor, enquanto o SUMÁRIO a amplifica, no tempo e no espaço, distanciando o leitor do narrado.” (LEITE, 1987, pp. 14-15). Na estrutura que apresentamos do enredo de *A Christmas Carol*, diferenciamos a *cena dramática*, em que predominam os diálogos e há poucas interferências do narrador, e a *cena narrativa*, que é contada pelo narrador com mais pormenores e menos resumidamente que no *sumário*.

- 3 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e seu sobrinho.
- 4 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e dois senhores que recolhem doações para os necessitados.
- 5 – *Sumário/Digressão*: descrição do clima, do tempo e da cidade. Passagem do tempo. Um menino canta uma canção de Natal à porta do escritório.
- 6 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e Bob Cratchit. Fim da tarde, fechamento do escritório.
- 7 – *Sumário*: atividades de Scrooge, seu jantar e seu trajeto para casa.
- 8 – *Digressão*: comentário do narrador a respeito da aldrava da porta de Scrooge. Suspense que prepara a próxima cena.
- 9 – *Cena narrativa*: o rosto de Marley aparece no lugar da aldrava.
- 10 – *Sumário*: receios de Scrooge ao entrar em casa. Ambientação.
- 11 – *Digressão do narrador*: considerações sobre a largura da escada; ambientação.
- 12 – *Cena narrativa*: Scrooge verifica os aposentos da casa. Ambientação. Pensamentos de Scrooge sobre Marley.
- 13 – *Cena narrativa*: som das sinetas e das correntes do fantasma. Suspense que prepara a próxima cena.
- 14 – *Cena narrativa*: entra o fantasma de Marley. Caracterização.
- 15 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e Marley.
- 16 – *Cena narrativa*: através da janela, o fantasma mostra a Scrooge a multidão de espectros que paira sobre a cidade.
- 17 – *Cena narrativa*: Os fantasmas desaparecem. Scrooge dorme.

A montagem fica evidente nas preparações para a cena que constitui o clímax do capítulo, isto é, a cena da aparição do fantasma (n. 14 do esquema acima). O narrador inicia comentando sobre a morte de Marley (1), cortando, na sequência, para as cenas no escritório de Scrooge (2). Esse comentário inicial, seguido de um corte, cria um suspense em torno da figura de Marley. Após um intervalo, o suspense aumenta com a digressão acerca da aldrava da porta de Scrooge e de sua falta de relação com a cabeça de Marley (n. 8 do esquema; esse trecho foi citado acima, na p. 5). O suspense começa a se resolver com a visão de Scrooge da cabeça do fantasma na aldrava de sua porta (9), mas há outro corte: num instante, a aldrava volta ao normal. Então o narrador concentra-se na ambientação da casa, enfatizando sua grandeza e escuridão, e nos receios de Scrooge ao verificar os cômodos. Logo, ocorre novo suspense, na descrição do ruído das sinetas e das correntes que se aproximam do cômodo em que Scrooge se encontra (n. 13; trecho que também já foi citado, na p. 6). Essa tensão, preparada desde o início, finalmente encontra sua resolução na entrada do fantasma (14). O próprio narrador, no comentário do início do capítulo (1), parece ter consciência da importância que a montagem terá para o efeito da história que irá contar:

Não resta a menor dúvida de que Marley estava morto. Esse ponto deve ser entendido perfeitamente, do contrário nada de esplêndido poderá sair da história que vou relatar aqui. Se não tivéssemos de todo convencidos de que o pai de Hamlet havia morrido antes do início da peça, o fato de ele querer dar uma caminhada sobre as muralhas de seu próprio castelo numa noite de vento leste não teria nada de especial, seria como qualquer outro cavaleiro de meia-idade que saísse num ímpeto, depois de escurecer, num local tanto ventoso [...], para, literalmente, estarrecer a cabeça frouxa do filho dele. (DICKENS, 1996, pp. 12-13).

Com uma referência ao espectro da peça shakespeariana, o narrador prepara o leitor para uma possível aparição fantasmagórica, que, entretanto, só irá se concretizar depois da metade do capítulo. Ainda outros cortes – ou interrupções –, podem ser percebidos no esquema. Por exemplo, quando, após o diálogo de Scrooge com os dois cavaleiros, o narrador deixa por um instante os acontecimentos no escritório para mostrar uma longa descrição da cidade, do clima e das pessoas que estão nas ruas (5).

Percebendo claramente que seria inútil insistir na questão, os cavaleiros se retiraram. [...]

Enquanto isso a neblina e a escuridão haviam apertado tanto que as pessoas corriam de um lado para outro de tocha na mão instruindo os empregados para que andassem pelas ruas na frente dos cavalos a fim de poder conduzi-los e mostrar-lhes o caminho. A antiga torre de uma igreja [...] ficou invisível [...] O frio se tornou intenso. Na rua principal [...] alguns operários faziam reparos no encanamento de gás, tendo acendido uma grande fogueira num braseiro [...] O resplendor das lojas, com seus ramos de azevinho e suas frutinhas estalando ao calor da luz que saía das janelas, acrescentava um rubor aos rostos pálidos que passavam. [...]

E a neblina, e o frio, apertando cada vez mais. Um frio cortante, penetrante, de gelar a alma.” (DICKENS, 1996, pp. 22-24).

Esse passeio pela cidade não deixa de ser um acontecimento paralelo, pois, quando a atenção do narrador retorna ao escritório, o tempo passou, havendo chegado ao fim do expediente de Scrooge e Cratchit. Nas estrofes dois, três e quatro, nas quais Scrooge viaja, respectivamente, com os fantasmas dos Natais do passado, do presente e do futuro, surge um tipo curioso de montagem. Scrooge converte-se em espectador dos acontecimentos de sua vida, como também da vida de seus conhecidos, passados em épocas de Natal, conforme lhe vão sendo apresentados pelos fantasmas. Os cenários e as personagens surgem e desaparecem diante dos olhos de Scrooge. Observemos alguns exemplos da segunda estrofe. O Fantasma do Natal Passado conduz Scrooge até a cidade de sua infância, levando-o à escola em que ele havia estudado.



O Espírito tocou-lhe o braço e apontou para ele mesmo mais moço, concentrado na leitura. Súbito, do lado de fora da janela, surgiu um homem com roupas de estrangeiro, fantasticamente real e nítido ao olhar, com um machado enfiado no cinto e puxando pela rédea um burrico carregado de madeira.  
- Olhe! Ali Babá! – exclamou Scrooge em êxtase. (DICKENS, 1996, pp. 55-56).

Pela janela, como que por uma tela de TV, Scrooge visualiza, um após outro, as personagens de suas leituras infantis, como, por exemplo, Ali Babá e Robinson Crusoe. No decorrer do capítulo, ele vai passando da visão de um Natal para outro, sucedendo-se as cenas conforme o Fantasma as apresenta. Aqui, permitimo-nos comparar as passagens de uma cena para outra com certos procedimentos cinematográficos de transição. Por exemplo, uma *sobreposição*, isto é, quando a imagem vai ficando transparente, passando por um momento intermediário, fundindo-se com a cena seguinte, até que esta se sobreponha por inteiro:

O Fantasma sorriu, pensativo, e fez outro gesto com a mão, dizendo, ao mesmo tempo:  
- Vamos ver outro Natal!  
Com essas palavras, o menino que Scrooge fora um dia cresceu um pouco, e a sala ficou algo mais escura e algo mais suja. As divisórias encolheram, as vidraças racharam; pedaços de gesso caíram do teto, deixando à mostra as vigas; mas como isso tudo era possível, eis uma coisa que Scrooge ignorava tanto quanto vocês. O que ele sabia era que tudo aquilo estava correto, que tudo tinha acontecido exatamente daquele jeito; lá estava ele, sempre sozinho [...]. (DICKENS, 1996, p. 58).

O ambiente e a personagem vão se alterando progressivamente, de modo que, aos poucos, a cena do Scrooge rapaz, andando de um lado para o outro, vai se sobrepondo à cena anterior, do menino Scrooge concentrado na leitura. Depois, o fantasma mostra a Scrooge outro episódio, no qual ele conversa com uma jovem moça, Belle, sua noiva.

A pessoa que ele havia sido apagou a luz [...] e Scrooge e o Fantasma viram-se novamente ao ar livre, um ao lado do outro.  
- Meu tempo está acabando – observou o Espírito. – Depressa!  
Essas palavras não foram dirigidas a Scrooge, nem a ninguém que ele pudesse ver, mas seu efeito foi imediato. Porque uma vez mais Scrooge viu a si mesmo. Agora estava mais velho, era um homem no vigor da idade. [...] Ele não estava sozinho, pois a seu lado se assentava uma linda mocinha em traje de luto [...]. (DICKENS, 1996, p. 66).

No exemplo acima, há um *corte*, no qual a imagem escurece antes de passar para a cena seguinte, que surge quase que imediatamente: o efeito é produzido pela própria personagem da cena, o Scrooge rapaz, que apaga a luz. No episódio que se segue, Scrooge, agora um homem maduro, termina o noivado com Belle. Depois disso, o fantasma mostra ao velho Scrooge uma última cena, na qual se vê Belle casada e com filhos:

– Chega! – gritou Scrooge. – Chega. Não quero ver. Não me mostre mais nada. Mas o incansável Fantasma, puxando-o pelos dois braços, obrigou-o a observar a cena seguinte. O cenário e o ambiente haviam mudado. Estavam num aposento que, sem ser espaçoso ou bonito, era muito confortável. Junto à lareira estava sentada uma linda jovem tão parecida com a do episódio anterior que no início Scrooge pensou que fosse ela, até que a viu, agora transformada em atraente matrona, sentada diante da filha. (DICKENS, 1996, pp. 68-69).

Aqui, ocorre algo como que uma *transição por movimento de câmera*, quando o fantasma, dirigindo o olhar de Scrooge para outro lado, mostra a ele o cenário onde aconteceria a cena seguinte.

### 3. Breve esclarecimento sobre a analogia

Por fim, é preciso entender que, assim como Eisenstein, nós fizemos essa aproximação da literatura de Dickens com os procedimentos do cinema por meio de analogias. César Guimarães (1997, p. 121) esclarece que a analogia, envolvendo quatro termos, estabelece uma proporção (e não simplesmente uma semelhança ou simetria restrita) do tipo “A está para B assim como C está para D”, ou, no exemplo de Eisenstein, “a plasticidade está para os romances assim como a visibilidade está para os filmes”. Desse modo, duas relações estão em questão: uma estabelecida entre os termos do *foro* da analogia (“A está para B”) e a outra entre os termos do *tema* da analogia (“C está para D”).<sup>10</sup> As duas relações são ligadas por uma *proporção* (“assim como”), que, “aproximando elementos de caráter heterogêneo”, tem apenas a tendência de “igualar a razão de similitude”, mas sem “atingir a homogeneidade ou a semelhança.” Tome-se o exemplo de analogia dado por Aristóteles (2003, p. 134): “a ‘urna’ está para ‘Dioniso’ como o ‘escudo’ está para ‘Ares’”. A semelhança que se está a enfatizar

---

<sup>10</sup> No texto de Guimarães (1997, p. 121) lê-se “B está para C”, o que consideramos um erro de impressão.

não é a da urna com o escudo, nem a de Dioniso com Ares, mas sim a semelhança de proporção que há nas duas relações: a relação de Dioniso com a urna é semelhante à relação de Ares com o escudo.

A força – e ao mesmo tempo – a precariedade do procedimento analógico é que ele aproxima elementos heterogêneos, mas com a condição de “esquecer um pouco” a diferença que os separa. Se, por um lado, a heterogeneidade é preservada na relação interna dos termos do foro e da analogia, por outro, ela corre o risco de ser esquecida quando não se leva em conta a natureza ou qualidade da proporção que a rege. No caso de Eisenstein, dois são os tipos de proporção que guiam a analogia entre romance e filme: um, de natureza sensível, outro, de natureza inteligível. Ao primeiro tipo corresponde a aproximação entre a plasticidade do romance e a visibilidade do filme; ao segundo corresponde a aproximação entre os modos de narrar da literatura e os do cinema. (GUIMARÃES, 1997, p. 121).

Guimarães (1997, p. 121) salienta que é preciso levar em consideração a diferença entre os materiais com que o cinema e a literatura produzem “regimes específicos de visibilidade e de plasticidade.” No cinema a imagem chega ao receptor direto pelo sentido da visão, de maneira que “o elemento sensível está por demais ‘colado’ ao significante – a tal ponto que vai instantaneamente da percepção à significação”; enquanto que “na literatura os fenômenos de ordem sensível são alcançados com um certo atraso, já que precisam passar pela representação dos signos lingüísticos.” (GUIMARÃES, 1997, p. 121). Ou seja, no cinema a atmosfera do filme chega ao espectador por meio de uma articulação entre palavras, sons e imagens, de modo que a imaginação e as sensações são estimuladas pela inteligência verbal aliada à percepção sensível, especificamente por meio de dois sentidos (a visão e a audição) que são acionados de forma direta, ao passo que na literatura as sensações têm seu ponto de partida básico no entendimento da linguagem verbal, a partir da qual os sentidos serão estimulados somente de forma derivada e indireta.

Portanto, o estudo das relações entre literatura e cinema (como também da literatura com o teatro, o rádio e as artes plásticas), se quiser conseguir obter “uma melhor equação” dessas relações, deverá ser pautado em “uma teoria da tradução intersemiótica” que não esteja “assentada exclusivamente sobre o signo verbal”, mas que leve em conta, também, os elementos de caráter sensível. (GUIMARÃES, 1997, p. 122). Todavia, no presente artigo, embora sempre atentos a esses problemas, ficamos restritos ao terreno das analogias.

Em suma, pautando-nos em Eisenstein, concluímos que um dos motivos porque a novela *A Christmas Carol* é tão adaptável e adaptada para o cinema é o fato de oferecer um material rico em possibilidades visuais e auditivas, como também um elemento estrutural análogo ao importante procedimento cinematográfico que é a montagem.

## Referências

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. *O autor em cena: as Leituras Públicas de A Christmas Carol*, de Charles Dickens. Dissertação (Pós-graduação em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2012. Disponível em: <[http://www.bdtu.ufu.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4140](http://www.bdtu.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4140)>. Acesso em: 14 set. 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [s.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

CANDIDO, Antonio. 3. Sob o signo do folhetim: Teixeira e Sousa. In: \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. V. 2. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DICKENS, Charles. *Canção de Natal*. Ilustrado por Quentin Blake. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996. 149 p.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. pp. 176-224.

FAWCETT, F. Dubrez. *Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio*. London: W. H. Allen, 1952.

GLAVIN, John (ed.). *Dickens on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

GUIDA, Fred. *A Christmas Carol and its Adaptations: a Critical Examination of Dickens's Story and its Productions on Screen and Television*. Jefferson, NC: McFarland, 2000.

\_\_\_\_\_. Fred Guida (entrevista), 2001. Disponível em:  
<[http://www.perryweb.com/Dickens/int\\_guida.shtml](http://www.perryweb.com/Dickens/int_guida.shtml)> Acesso em: 14 set. 2012.

GUIMARÃES, César. Capítulo V – Algumas aproximações entre cinema e literatura. In. \_\_\_\_\_. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 3. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POINTER, Michael. *Charles Dickens on the Screen: The Film, Television, and Video Adaptations*. Lanham, MD: Scarecrow, 1996.

SMITH, Grahame. *Dickens and the Dream of Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2003. Trechos disponíveis em:  
<<http://books.google.com.br/books?id=VmZxDQGGB4gC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 14 set. 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

### **Endereços eletrônicos**

<<http://charlesdickensonscreen.com/>>. Acesso em: 14 set. 2012.

<[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_A\\_Christmas\\_Carol\\_adaptations](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_A_Christmas_Carol_adaptations)>. Acesso em: 14 set. 2012

< <http://www.alifeatthemovies.com/film-guides/a-guide-to-christmas-carol-adaptations/>>.

Acesso em: 19 set. 2012.

< <http://www.imdb.com>>. Acesso em: 14 set. 2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=ILDHYYsC-g0>>. Acesso em: 14 set. 2012.

## **Dia Perfeito**

Michelle Aranda Facchin<sup>1</sup>

O habitual despertar de olhos pela manhã, alongamento de braços, enfim, normalidade aparente em meio à agonia da inerte rotina. Como se não bastasse, a garganta doente, sofrendo para receber cada gole de saliva.

Cadeias de pensamentos tomaram-lhe conta, invadindo-a sem pedir licença, ora a estória do namorado, ora a do jantar, ora a do trabalho, vezes a da família. Tudo muito latente, desagradável, desconcertante, e demasiadamente constante.

Desejou algo naquele momento: um dia perfeito, daqueles impossíveis. Como que sabendo da impossibilidade de tal desejo, contentou-se por pensar mais um pouco. Decidiu que felicidade não existe a não ser em pequenos fios de luz que batem em sua vida, tirando-a da constância desagradável da rotina. Porém, no final, essa força não é forte o suficiente para permanecer e esvai-se para lugar nenhum, deixando nada mais que boas lembranças e um grande desejo de mais e menos. Mais dinheiro, mais amor, mais saúde, mais amigos, mais viagens, mais futilidades, menos preocupações, talvez até menos perdões, porque é só isso que lhe apetece.

Levantou-se, fez seu café preto e comeu um pedaço de pão doce. Frutas, leite, iogurte.

Iniciou seus afazeres: final de semana seria pra isso. Não tinha como evitar, diante da cozinha empilhada de pratos sujos, livros por toda a casa, papéis e mais papéis, cartas de seus pacientes, relatórios, receitas de remédios para dormir, listas de compras, orçamentos do conserto do carro...

Um pouco mais de horas e estava a aprontar todo o apartamento frio. Dentro de duas horas, um cansaço a venceu e a fez voltar para a cama. Como que atacada por um vírus ansioso, não conseguiu adormecer. Levantou-se novamente, comeu mais um pouco e foi pra rua pensar.

Pensou em tantas coisas ao mesmo tempo, mas de forma tão abstrata, solta, intraduzível, talvez até ininteligível. Pelo menos, para alguma coisa lhe serviu tanta reflexão: seu estado de ânimo para viver o dia perfeito voltou.

A frieza do inverno se fez também dentro dela. Sentiu o vento frio em seu rosto e cabelos, um véu cortante de sentimentos e sensações foi o suficiente audaz para dominá-la e libertá-la ao mesmo tempo. Chorou, porém mal se importou com aquilo já que, de acordo com seus cálculos, aquele estoque cristalino estaria dentro de sua cota diária de sofrimento. Bem sabia que em pouco tempo talvez, bem pouco quem sabe, as lágrimas se esgotariam e o rosto já iluminado cederia lugar ao sorriso natural, próprio dela mesmo.

A tarde foi passando no parque e o sol parecia fugir do dia, como que se não suportasse o inverno. Tempo difícil esse. Sarieva em seu canto, com desejo de um abraço, de um laço qualquer para continuar a viver. Sentiu-se sozinha, como muitos sozinhos no mundo, em busca de laços de vida. Bem ela que sempre esteve em busca de si mesma, com porções de emoções, se bem que impotentes diante da inexorabilidade da vida. Na verdade muito pouco buscou, agora o sabe. Quis muito, isso é verdade. É tanto querer que um dia pensou em morrer. Quer viver, mas não nesses moldes atuais. Vive a orientar-se para um momento só

---

<sup>1</sup> Professora no Centro Universitário UNIFAFIBE. Mestre em Estudos Literários pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara. E-mail: miafa@bol.com.br

seu. Luta contra si mesma e contra todos, como um poeta à frente de seu tempo. Absorta em tantas reflexões, o dia passou e a noite chegou num estalo de dedos fracos, egoístas.

Fome mais uma vez. Por que comer tanto? Queria mesmo um amor impossível, para distraí-la, quem sabe um amor covarde, bandido, amor não correspondido, amor seguido de ismos, amor incongruente, amor carente, amor solitário, tantas várias formas de amor que não cabem no espaço. Tanto amor pra tão pouca gente, gente pequena, dengosa, desastrosa, incapaz... sozinha. Migalhas. Isso resume toda a existência de Sarieva, a contentar-se com os defeitos, com os erros perdoados, com os dias não vividos, encarados em luta. Sente que seu sangue se recicla a cada dois segundos, para que continue a viver nesse mundo tão cruel, de cruéis perdas e ganhos, de um passageiro pulsar desconcertante tão desnecessário. Sarieva quis chorar mais uma vez. Não pôde, abusara demais da cota diária. Pensou então que pudesse usar o seu estoque de sorrisos. Sorrir para o porteiro, para o cachorro, o pássaro, os transeuntes, para as árvores e até para os carros sem motorista. Como se estivesse em um treino mesmo. Não precisou de muito tempo para rir de si própria.

Sarieva é muito bem intencionada com a vida, porém, há nela uma parte oculta que desencoraja seus planos, uma verdadeira âncora a prender sua liberdade. Em contrapartida, algo maior a carrega por sua existência, sustentando seus vícios infantis, sua ingenuidade, providenciando-lhe amadurecimento e dor também. Traz-lhe alegria e satisfação, para depois cobrar-lhe em duras horas de trabalho semanais. Essa é a vida. Ela nos dá e cobra do jeito que nem sempre escolhemos.

Olhou o relógio. Quase na hora ... do quê? Não sabia, mas bem que podia. Por que tanta inércia, pensou. Aliás nunca havia pensado em passar pela vida desse modo. O poder de escolha é algo insubstituível para ela, mas está um pouco escasso nos dias atuais de Sarieva. Um carro virou a esquina em alta velocidade, rompendo o semáforo vermelho, destruindo as caixas no caminho e foi no desenrolar de suas reflexões que Sarieva nem percebeu em qual momento ao certo os detalhes passaram a não fazer diferença. Os braços de alguém, envoltos em seu corpo, o rosto a lhe tocar os cabelos, os corpos a se segurarem na dança desajeitada, embalada por passos tímidos, a verdadeira ascensão a um mundo desconhecido. Sentiu-se carregada por anjos, embora deles não tivesse qualquer visão certa. Não sentia mais dor, nem desesperança, nada, apenas vazio... algo a que já estava acostumada. Porém dessa vez, parecia-lhe um vazio diferente, de real necessidade para sua alma tão densa. Enfim, pareceu-lhe, finalmente, um dia perfeito.



## **Estaremos Muito Bem Guardados**

Stefane Soares Pereira<sup>1</sup>

Quatro e meia da manhã, luz tímida a brilhar nos olhos negros de Nandi, reluzindo como tiras brancas ocupadas com o florescer do menino. Era hora de levantar e acordar sua mãezinha dando-lhe carinho e força para começar mais um dia cuidando de seu filhinho bebê. Nandi rapidamente se aprontava, sapatos encardidos e roupa curta. Naquela época tudo era um pouco deserto, o menino caminhava uma grande distância até chegar ao centro de um vilarejo. Nandi trabalhava em uma pequena mercearia. O lugar não era muito grande, feito de madeira clara, levantado por um senhor de meia idade, era o único da região a receber frutas semifrescas.

Pés nobres a pisarem firme na rocha dando-lhe força aos seus membros saem ágeis para o dia de trabalho. Nas mãos, um pano amarelado enroladinho afavelmente pelas mãos pequeninas e ásperas. A cada passo, ouvia-se o zéfiro trepidante cortando-lhe a pele jovem e viril, os peruinhas-dos-campos e pitangúas por toda parte e Nandi abocanhando a poeira avermelhada do alvore. Era preciso apertar o passo, nenhum minuto de atraso seria permitido, mas antes, espere, Nandi era uma criança, não poderia fazer um trajeto tão sério assim...

Ora, se ele tinha que acordar tão cedo, todos tinham que acordar também! Nandi atraía todos os cachorros, e ao ver algum senhor bem vestido, ah, não hesitava, logo fazia com que um dos cães corresse atrás do gentio, quando não todos! Divertia-se quando no caminho os menorzinhos lhe faziam medo, e os homens cheirosos perdiam a compostura, largando os deliciosos pães para trás. Ah, que felicidade! Nandi pegava o pão como se fosse ouro, pedra divinamente preciosa e trocava o pedacinho de pão velho que a mãe arrumara para ele por aquele fresco da manhã. Todavia, isso não acontecia todos os dias, e nem sempre Nandi podia levar parte o pão do dia para a mãe e o irmão.

Ao voltar do longo labor, à noitinha, tudo era diferente. Nandi tinha que ter olhos de coruja, e passos ainda mais firmes, mais firmes que antes. Nandi sempre voltava com algum

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

alimento para casa, assim era o seu ganha-pão. O zelo era fundamental para que nenhum espertinho lhe pegasse desprevenido e roubasse-lhe o paninho amarelado da mamãe. Geralmente ganhava farinha e banana e, ao contrário de muitos os que estavam em seu caminho, Nandi não tinha uma companhia paterna para proteger-lhe e acompanhá-lo a cada jornada. Ia cantarolando o cantar da triste-vida na penumbra e carregando a arma de São Jorge consigo, a fim de não ser nem preso e nem tomado. Mas a dor da não presença do pai lhe visitava em todo o entardecer. A mãe dizia que o pai havia os deixado para ir mais ao sul procurar boa-via nas lavouras de café. Seu irmãozinho? Mistério ainda maior, mamãezinha não dizia quem era o causador da ação, e nas poucas vezes que Nandi perguntou, a genitora mandava-lhe fazer alguma coisa urgente e delongada. É verdade que, às vezes Nandi deparou-se com a mãe acordando na madrugada e dizendo-lhe ir buscar folhas de chá para o bebê. Cansado, Nandi não ponderava sobre a frequência das atitudes, quiçá nem mesmo desconfiasse...

No dia seguinte, Nandi beijava a mãezinha e o irmão bebê, benevolente do desânimo natural da mãezinha, por vezes sobrava-lhe algum leite do irmão. E saía, entretanto, sorridente recolhendo cachorros em senhores elegantes e soltando galinhas dos quintais, ocasionalmente esbarrava-lhe alguma pedra. Chegando ao trabalho, o menino ajudava a descarregar as frutas, lavava-as e organizava-as no balcão. Esse dia chegaram-lhe frutas avermelhadas, bem mais redondas que suas bolas de meia do futebol. Seu cheiro perfumava todo lugar, atraindo todos os senhores e senhoras, jovens e crianças, bem ou mal trajados. E Nandi não podia apenas se contentar com o cheiro, tinha que perpassar a tentação e ainda lavá-las antes de expô-las no balcão. Oh tortura! Nandi sonhava com o dia em que ganharia uma fruta daquela como recompensa do dia.

Nandi foi crescendo, e a tristeza do entardecer foi lhe ocupando também os dias. A vida não mudava e agora Nandi tinha mãezinha doente, e o irmão ainda era muito pequenino. O leite não mais aparecia. A brincadeira dos cães com os senhores passou também a fazer parte da rotina de senhoras jeitosas e desairosas, que por ventura logo tardaram a busca pelo pão. A mudança retardou a fome alimentando o desespero do jovem Nandi. E um belo dia de verão buganvílias amarelas deitavam sobre as caixas das frutas vermelhas, o preço abaixara um pouco e o patrão encomendara mais do que o normal, ficariam na área guardadas até o dia

seguinte. O lugar era tão perto da trouxinha amarelada de Nandi...o patrão não perceberia, ele tinha mãos hábeis, como não pensara nisso antes? Anos molhando a gola pelas pequenas esferas, que se tornavam enormes nas mãos de quem as lhe desejava e não poderia possuí-las. Era isso! Pegou duas, o patrão estava de costas fechando o caixa, mas, de repente, tocou-lhe os ombros, não conhecia a astúcia do senhor. O silêncio pairou por uns instantes quando, num sussurro profundo o patrão confessou-lhe odiar as pequenas vermelhas, sua filha ainda bebê engasgara com um pedacinho dela e falecera. Desde esse dia ele perdeu o gosto pela vida, mas se quisesse muito, poderia levá-la todos os dias, mas que deveria ter cuidado, já era tempo de recompensá-lo melhor.

## [Artista] por que não(-)Ser?

Adriano Vinício<sup>1</sup>

Fiquei sabendo  
que Artista sou  
Eu sei, rendendo-  
me à vida vou

Sufocado sempre  
fui  
Imposição velada  
flui

Técnica, padrão  
Trabalho, resultado  
Tratado de Latrão  
O Certo e o errado

Limites sempre  
são  
Inibem a maculada  
ação

Definição, imposição  
Arte, vagabundagem  
Profissão, escrivão  
Medo, malandragem

*Preso social*  
Amarras do que  
SER

*Torpe vicinal*  
As marcas do que  
TER

---

<sup>1</sup> Adriano Vinício (da Silva do Carmo), Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Moldado  
Longamente  
Pré-formatado  
Incipiente

*O mercado conduz...*  
Artistas são poucos  
Quem não vira produto  
São todos uns loucos

Fui então forçado  
A acreditar que não tinha lugar

Flui em vão manchado  
Um sórdido rio até o mar

A liberdade que não é fácil  
*Livre para Ser nunca se é*

A Arte que liberta não é fácil  
*Livre para ser nunca se é*

O discurso que domina ainda ecoa:  
*(Livre para Ser nunca se é)*

A sociedade se reduz...

"Artistas são poucos  
Não merecem o indulto  
São todos uns loucos"

**Perda**

Guilherme Fernandes da Rosa<sup>1</sup>

A palavra torta  
não brota  
da boca morta  
a derrota  
do poeta a lorota  
a banca-  
rota.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## O quartzo Crescente

Roberto Mário Schramm Jr<sup>1</sup>

i

É algo de novo

debaixo do sol:

um castelo

de cristal,

uma estrela

decadente

subindo de volta

para o céu.

Claramente

é um Caduceu

a separar duas serpentes;

é um novo fabricante

dos mesmos refrigerantes,

é tudo que ninguém viu

antes:

uma causa

consequente,

uma navalha

sem fio,

---

<sup>1</sup> Doutorando, Programa de Estudos da Tradução. UFSC.



um calafrio

nem frio

nem quente.

É nada que te apoquente:

O discreto ardil,

De um elefante sutil,

que sumiu

subitamente.

É a (reputada) puta que pariu a catapulta,

a planta que tornou, sinsemilla, a ser semente;

a marcha

ré

seguindo

de trás

para a frente.

É um vulcão

que não entrou

em erupção.

É algo de novo

debaixo do sol;

uma estrela,

um atol

arrecifes

de coral;

e o coro dos contentes, –

O

quartzo Crescente ...

ii

É uma cascata

de nitrato de prata,

é taciturno

e eloquente;

é uma estrela neutra

de Prótons e de Prásios,

é um espelho opaco,

é o sopro frequente

do vento solar

atravessando o vácuo.

É um vampiro penitente,

é o próximo presidente

da fundação beneficente;

um recife

uma estrela

um atol: –

é algo de novo

debaixo do sol,

é tudo o que sonhares,

as ondas dos mares,

os ventos solares,

– anéis  
que adornam

o dedo

de Saturno.

É eloquente e taciturno;

é algo de surpreendente:

uma bola que não rola,

uma cuba

libre

sem coca

cola, –

semelhante ao diferente,

prescindindo do precedente,

repensando o impensado,

reluzindo e se apagando,

foco

de luz

no co-

ração das

trevas.

É Adão

e E(r)va,

é a oração do descrente,

e a lua nova morrendo

no castelo do enforcado;

é a prudência sem cuidado,

é a culpa dos inocentes,  
é algo de surpreendente –  
arrecifes de corais,  
é de agora para jamais,  
é o coro dos contentes:

O  
quartzo Crescente ...

iii

São os barões que naufragaram  
beirando a baía rochosa;  
são espinhos  
que perderam  
suas rosas;  
são versinhos  
que se converteram  
à prosa.

É algo de novo  
debaixo do sol, –  
Um aerosol?  
A rosa do povo?  
O que é afinal?  
Um farol mais potente?  
é algo de surpreendente:  
não é filho pródigo,

nem raio catódico

nem o preço módico

praticado

no mercado

do momento.

É um novo acontecimento –

é uma linha melódica,

é a dipirona sódica,

é o próximo elemento

da tabela periódica.

É algo desconhecido,

é algo de inesperado,

são as fadas de nossos fados,

os problemas resolvidos.

São os clusters estelares

são os sonhos do Carl Sagan;

todos os números primos,

todos os números pares,

tudo o que quiseres,

tudo o que sonhares,

todos os poderes,

todos os lugares, –

o quilombo dos palmares,

as sete artes,

o campo de marte;

é algo de novo

debaixo do Sol,  
o arrecife,  
a estrela,  
o atol;  
as decisões desastrosas:

barões

beirando

baías

rochosas.

A chuva

de prata

que a lua

consente.

O próximo precedente,

um ácido por acidente,

um camarão de marijônia,

uma base de amônia, –

feliz ou infelizmente, –

é o coro dos contentes,

O

quartzo Crescente ...

iv

É chuva de canivetes

Sobre as cabeças dos incautos.

São cavalos marinhos

das águas de Tétis.

São vinte sete querubins e os

os anjos arautos

cantando em falsete.

É a epáustula de São Pústula

ao Corinthians de Corinto.

São bombons e vinho tinto,

é a novela das sete,

é a ausência do presente

nas histórias dos históricos;

o futuro do pretérito,

O

quartzo Crescente ..

É um rabanete,

um ricochete,

ou é algo que lhes remete –

é um ramalhete

é um bracelete,

um passarinho, um picadinho,

uma navalha e uma gilete.

São cavalos marinhos

nas águas de Tétis.

É viração, miração

é visagem; é a matéria

com medo, é o segredo



da terra , é uma espera  
perpétua, é uma passagem  
aérea; – é uma imagem  
etérea, – é uma vagem  
é uma ervilha,  
uma luta, uma ilha, uma filha  
da puta. É a novidade  
que não veio  
dar na praia  
e contudo  
é algo de surpreendente:  
é algo de novo  
debaixo do sol  
por incrível que pereça.

    É possível que permaneça  
uma estrela  
um atol  
de coras  
coralinas, e donas  
Janaínas.  
É o fim dos tempos,  
é a rosa dos ventos,  
é a xilocaína,  
é a curva do espaço,  
é um ponto  
infinitamente denso;

é um imenso

consenso,

é aquilo que eu calo,

que eu falo

mas não penso.

É o próximo precedente,

é um verso recorrente,

a câmara dos deputados,

o coro dos contentes,

o Cáucaso dos coitados;

é solúvel e granulado,

instantâneo, intangível,

combustível e comburente;

é algo de surpreendente

é algo, – de novo! – de baixo do sol:

o fragmento de um cristal

uma essência, um insurgente,

um tetra-hidro-carabinol:

O

quartzo Crescente ...

v.

É a liana dos sonhos,

a luz de todos os sóis,

o sal de todos os saís,

a mãe de todos os pais.

As catedrais submersas,  
os cemitérios monumentais,  
os príncipes da Pérsia,  
as profundezas abissais,  
a falências das falésias  
e as notícias dos jornais.

É algo de surpreendente  
são lágrimas de crocodilo  
é o coco do cupuaçu  
e são as cheias do rio Nilo.

É a foz do Iguaçu,  
o delta do Mississipi,  
a nascente do Capibaribe,  
as vertentes do Amazonas.  
São os colares dos caciques,  
é o diadema das Deas –  
o cinturão de Hipólita,  
o carro de Medéia; –  
o álcool do alcoólatra,  
a Pança da Dulcinéia;  
os ídolos e as ídalas,  
os tumores nas traquéias,  
a extração das amígdalas,  
e a autoria da Odisseia.  
É o Vale Marineris –

são cordilheiras marcianas –  
são todos os males venéreos,  
inclusive  
a dor  
de cotovelo  
e água ardente de cana,  
as chamadas interurbanas,  
discadas no anonimato,  
pastorinhas e pastores,  
o pior das coisas boas  
doninhas e castores  
este verso de Pessoa:

“ó universo eu soi-te”;

um isótopo de hidrogênio,  
o labirinto da noite.  
As sandálias de Mercúrio,  
a massa do Tungstênio  
um oráculo, um augúrio,  
a estamina do astênico,  
o bug do milênio;  
o mármore e o murmúrio,  
o espúrio  
dejúrio  
de um perjuro  
acturo –  
palavras pintadas nos muros

da torre decaída

do príncipe da Aquitânia

a la tour abolie.

É algo de novo

debaixo do sol –

uma estrela,

um recife

um atol

um ateu, um a toa,

uma notícia boa,

um anseio, um ensejo,

um pedaço de queijo,

um sobrado, um sobejo;

uma pasta ministerial;

um castelo de cristal;

o cemitério monumental;

o creproustúlo dos sigfriedos

Marcelos em busca

do tempo perdido

à sombra das raperigosas

reparidas em flúor.

São algas marinhas

em greve de fotossíntese.

É a ira das vinhas,

creme e castigo

no engenho de farinha;

meu tênis encardido,  
achados e perdidos,  
rapaces e moscas  
Aves Marias de Rapina:  
as aguerridas águias,  
o falcão que peregrina,  
gaviões que gravitam  
em torno das meninas.

É o fio de cabelo,  
é o sétimo selo,  
é a prova dos nove,  
que, quem sabe, nos comprove  
se chove ou não chove;  
amanhã e sempre;  
aqui ou em parte alguma.

É a próxima patente,  
é a tríplice entente,  
uma estória comovente,  
uma memória recorrente,  
um dano permanente  
ao meio ambiente.

É a força da corrente,  
é algo de novo  
e surpreendente,  
é o calvário de sempre,  
o coro dos contentes, –

O

quartzo Crescente ...

vi

É o cais das gênias

no estuário do estrelário;

é uma cascata

de nitrato de prata

no perpétuo

do lunário.

é algo (de novo!)

de baixo do sol.

É uma órbita elíptica,

é um lago de títica

ao nível do mar.

É o problemas de gases

das luas de Saturno:

atmosferas de metano,

lagos de amônia,

oceanos sulfurosos.

É a capital da Polônia,

São as Annas Akhmatovas,

é o pote de ouro

na explosão das supernovas.

É quase um pulsar –



são estrelas negras

atoleiros

de rocamboles

recifes

esquifes

& gaitas de foles.

São dois sanduíches de rosbife.

é uma partida de pif-

paf.

é um bife,

são sílfides,

é a virada do século,

a túnica inconsútil,

a disfunção erétil,

da torre inclinada

de Pisa. As piscinas

de bethsaída. É a saída

da procissão

do senhor morto, –

é seu manto

púrpura.

por pura

usura

da rasa rima.

É um astro argênteo,

são os pés de argila da Argentina;

é o mastro de alabastro;

um cadastro

que fugiu

sem deixar rastro.

É o Bob Marley & o Fidel Castro

é o cais das gênias & o estrelário

do poetastro.

É algo de “novo” debaixo do astro-

rei. É qualquer coisa de difeirante

a Devida Comadria de Dante

e las comadrias de Ceifantes.

São alturas nunca dantes

sobrevoadas. É algo de açúcar

num sabor de Sal. É uma peruca

sensacional; uma pedra

filosofal.

São carecas e cabeleiras

petecas depenadas

criaturas incriadas

tudos e/ou nadas

bruxas ou/e fadas

em vales e/ou colinas

onde chovia e/ou não chovia

sobre paisagens pintadas

em óleo ou/e acrílico.

Chova-o ou faça-o:

desenterrar

um fóssil

não é fácil.

Era algo de novo de baixo do Sol?

Foram florestas de cristal?

Seriam selvas de diamante

com cobras, jacarés, e elefantes?

Caixas de espelhos?

Uma luz ofuscante?

Era um bosque reluzente,

um ígneo pássaro,

sarças de fogo ardente,

um incêndio recrudescente.

Senão, me responda

– Ó leitor hipopócrita;

– Ó leitor alcoolêtra:

então me responda:

Qual é o tempo do ‘daqui pra frente’?

Quando é a hora do ‘até agora’?

O dia do ‘um dia desses’?

A ‘prima’ da primavera?

É algo de muito abundante,

a prova menos difícil,

tetraedros de dióxido de silício:

é olho de tigre, é uma ametista;

é algo de novo, novamente,

é o que houver  
de mais recente,  
sorvetes  
de chocolate  
quente.

Aventurinas em calcedônia.

A capital da Polônia.

O carro

Flamejante

de Faetonte.

O quartzo esfumado.

Um Inca incandescente.

O

quartzo Crescente ...

vii

São alvíssimas torres  
almejando à argêntea lua.

Os cavaleiros do templo  
vendendo sinecuras,

aos credores.

É a lei

da oferta

e da procura

por condores.

São brancas torres almejando à lua minguante,  
constelações incontestáveis e cristais crescentes,  
os bravos e os fortes, impávidos, impotentes,  
as belas malvinas cruéis & espousamantes.

É uma coisa nova debaixo do Sol,

Uma estrela

um recife

um atol.

A interação fracote,  
do eletromagnetismo pessoal,  
a gravidade das maçãs,  
o que atrai os elétrons aos núcleos de seus átomos.

O amor

que faz de céus e sóis

seu gado semovente

seu pasto de matéria obscura.

Todas essas forças

são amores.

Todos esse versos,

são de amor.

Corpos que se atraem.

Será algo, portanto, de surpreendente?

De novo

debaixo

do Sol?

Seria um Bóson que não foi previsto,  
um Fausto que também era Mefisto?  
Teria chagas que não eram as do Cristo?  
Asas nem de pássaro nem de anjo?

Nem menina, nem marmanjo  
nem viola, nem banjo.  
nem sopa nem canja.

E, se, todavia,  
uma violência,  
uma força bruta,  
uma taça de cicuta,  
uma incorpórea luta,  
o argumento que me refuta,  
uma graça substituta,  
uma péssima permuta,  
uma raposa inastuta.

alvas, impolutas,

alvissareiras

(ba)bélicas

torres

brancas

almejando

a argêntea

lua.

O canto do cisne

da sereia afônica

o cogumelo triste  
de uma bomba atômica.  
uma peça rústica  
da moderna música  
sinfônica  
e eletro-  
acústica.

Branças torres  
almejando ao globo argênteo  
de uma discoteca.  
É ferro na boneca  
é no gogó neném.

São Transpicalistas

Neobahianos,  
os pós-bosta-novistas buscando  
o lugar do novo  
debaixo do sol;  
um sótão com solácio,  
e com solstícios,  
para gozar do equinócio criativo,  
em imensas e alvas torres  
almejando a argêntea lua;  
condomínios de alvas torres (ba)bélicas,  
com porteiros fortemente armados  
e churrasqueiras nas sacadas,  
todas viradas



para as estrelas indiferentes.

A indigência dos indulgentes.

Branças torres

com dependência de empregadores

e vistas para um assassinato.

Uma pista para skateboardar;

piscinas púrpuras

com cascatas

de nitrato de prata; –

cristais imperiais nos salões de festas.

Muralhas inexpugnáveis, –

em volta delas:

favelas

cristalinas,

marinas de navios fantasmas.

É uma torre

de cristal

almejando

à argêntea lua nova;

é algo de novo

debaixo do sol,

é o coro dos contentes,

são os acordos excelentes,

agentes

inocentes,

convenientes,

coniventes,  
confidentes,  
e armados  
até os dentes, –  
pelos superintendentes,  
dos insumos existentes  
nos bens  
de consumo  
excedentes.

É algo de  
surpreendente:

O

quartzo Crescente ..

viii

É um fauno. Um fauno  
de pestanas  
trigueiras.  
É o reflexo  
de uma  
das minhas  
duas  
caras  
nos muitos

olhos de um inseto.

São lábios que eu não adoro,

delícias que eu não devoro,

lugares

nos quais

eu não me

demoro.

São as eras nas quais eu não estou;

    Eras de doiradas folhas nunca consumidas, –

nunca pelo fogo,

pois fora um arbusto incandescente

que me dissera “Eu serei contigo.

Eu sempre serei Contigo,

e Tu sempre serás Comigo

Tu sempre estarás contente,

Eu sendo o que sempre tem sido

e sempre

será.

O

    quartzo Crescente ...

O astro argênteo, o estuário

do estrelário.

O cântico do calvário.

Sal & salário,

cor & colorário,

sol & solitário;

o estrelordinário

estrelionatário

do rosário

sagüinário.”

É a alma do mundo,  
um milésimo de segundo,  
elevado ao hipercubo,  
contido em espaçotempo  
tesserático.

É um solácio no ático,  
um fauno de pestanas  
trigueiras a pedir pernoite  
no hostel que antecede  
o labirinto da noite.

Ó leitor de Hipócrates,  
decerto que estamos nós  
nos umbrais  
de um noturno labirinto  
a espera do Minotauro  
em busca das asas icárias  
por de baixo dos gibões de couro  
que trajamos;  
e procurando a ponta secreta  
do fio que a princesa de Creta  
fiando-se em nós dois  
estendeu-nos

São faunos de trigueiras  
pestanas, são bilhões  
de baboseiras: Minotauros,  
Minoboís, e Minovacas,  
Minovitelas, baby-beef de Niñovilhos;  
regras e exceções,  
tomadas de bastilhas,  
pinacotecas de panacas,  
máfias de quadrilhas de festas juninas,  
meninos e meninas,  
ilhas,  
continentes.

O (sic)

quartzos Qrescente.. (!)

Os barões assenhorados dos rochedos,  
navios que encalharam nos baixios,  
agentes que divulgam seus segredos,  
nudistas que adoram sentir frio,  
bairristas que não moram mais nos bairros,  
sobrinhos que renegaram seus tios,  
pulmões abarrotados de catarro...

Algo de novo abaixo dos astros,  
as velas que não tem mastros  
os frascos irremediáveis  
e, detestáveis,  
os elementos

de núcleos  
instáveis;  
os interesses nas porcentagens;  
os lucros injustificáveis.

Batistas e satanistas

jogando amigáveis  
partidas de canastra  
com baralhos falhos  
de tarot cigano.  
São as pilastras  
e os pilares  
das sociedades secretas,  
são ordálias,  
genitais &  
genitálias,  
modernismos digitais,  
a sangrenta abundância  
das cruéis vinganças  
de Amélias e Análias.

A destruição de Numância,  
de Cartago e de Maracangalha.  
É fogo no chapéu de palha,  
é um big-bangue-bangue  
é um exame de sangue,  
um teste e um fardoeste,  
caboclo numa terra em transe.

É a liana dos sonhos  
As eras medonhas de antanho,  
o porvir sinistro e fecundo  
dos laboratórios  
para o fim do mundo.  
Os estágios probatórios,  
Os trainees impacientes,  
nas salinhas adjacentes.  
A semiologia das sementes,  
é de agora em diante,  
é daqui para a frente;  
o aniversariante  
que não ganhou  
nenhum presente.  
São os corais transcendentais  
das ordens angelicais  
incandescentes;  
é o ovo da serpente,  
é a bola para a frente,  
a boca cheia de dentes  
e o coro  
dos contentes:  
O  
quartzo Crescente ..



ix

São paisagens sonoras letradas sem figuras,  
a recreação das recriaturas;  
cachorros que se docedeleitam com linguiças,  
são delícias  
de Fast Food:  
um quarter Pound com queijo,  
e batatas fritas angélicas,  
com Rilke Shake, – e pro arremate  
um baseado  
de erva  
mate.

    É algo de novo  
debaixo do Sol  
uma estrela,  
um recife  
um atol, –  
é um prato de canjica,  
um filme do Kusturica,  
a náusea de Nausicaa;  
é o medo da Medéia,  
a fobia de Febo  
a febre de Febe.

    São os dentes da piranha,  
o beijo da mulher aranha,

a prosódia tacanha,

de uma ariranha fanha,

nas púrpuras

piscinas.

São cestos coletores de cabeças para guilhotinas.

Uma vela Holandesa de alto bordo que se aproxima.

São os vastos corredores para o tráfego de toxinas;

sereias penduradas com os rabos para cima.

É um limão taiti, é uma laranja lima,

a ira das vinhas, a cólera da vindima;

é a raiva do Marcelo Rubens Paiva;

o ódio do Procópio;

é algo que nunca se viu antes:

as pinturas de Cervantes.

os poemas de Beethoven

as sinfonias

de Gonçalves Dias

a telenovela

do Rogério Sganzerla.

É algo

de surpreendente,

como um cactus cadente,

como o Cáucaso sem

Prometeu penitente,

como

O

quartzo Crescente ..

É o recreio das criaturas,

são paisagens letradas sem figuras –

esculturas

& ex-culturas.

São imensos mananciais

Subterrâneos;

rios e mananciais

subcutâneos;

lençóis freáticos abissais, –

abaixo dos cemitérios monumentais, –

de cujos aguaceiros, se os bebeis

esquecereis

de todo o mais.

A cristaleira argêntea

dos salões imperiais

de Endimião e Selene

de Jaci e Diana

de Astarte, de Artêmis,

de Tot, de Neil Armsrong.

São os jardins celestiais de gardênias imortais,

o pomar das Hespérides

e o cais das gênias;

é a palafita

do eremita,

o luxuriante

loft

do amante,

o casebre

velho de guerra

do homem da terra.

É o livro egípcio dos mortos,

e os zumbis do George Romero,

na decida aos infernos

do herói de Homero.

É algo

de novo

debaixo

do Sol.

Uma estrela,

um recife,

um atol,

um xerife,

uma sela,

um paiol,

uma grife,

um lençol,

uma célula,

uma aureola,

um patife,

um terçol.

Uma partida de voleibol.

Um bife de carne de sol.

Uma singela mortadela amarela,

a ser consumida

com cautela:

    é cravo e canela,

a clientela

de Gabriela,

a mazela da tigela que encastela a salmonela.

Por aí vai

um círio,

uma vela

holandesa

de alto bordo

avistada

por um lírio

argênteo

que almeja

a lua prateada.

É algo de surpreendente,

uma sensação premente

de que o ser não é de nada.

O caroço contido na azeitona

contida numa empada;

é uma coxinha

de galinha

que adivinha

a sina de quem vinha:

o destino e porvir do paladino cretino;

o alexandrino imperfeito que eu vaticino.

É a desova dos esturjões fujões da pororoca  
que nadavam contra a corrente caudalosa de Prosecco.

É um vazio imenso,

a ser esvaziado

pelo preenchimento

de uma diversidade infinita

de um único elemento:

multidões de mesmas coisas

cornucópulas dadivosa

de milhares de cópias

da mesma substância.

Um corpo

morto

em decúbito

dorsal.

Milhares de milhões de mesmices;

os corais de um só recife,

as letras da solitária sílaba,

as sílabas da palavra a Sibilar-nos

as palavras de uma única sentença,

as sentenças da míngua de uma língua

as línguas, ínguas, de uma argêntea

torre (ba)belicosa;  
sólida, solitária e orgulhosa,  
que conversa a mesma única prosa  
com os astros argênteos  
de um único e mesmo céu indiferente:

O  
quartzo Crescente ...

x

São os fatos  
da vida.  
São os fogos fátuos  
expelindo uma chama exígua, –  
seus fogos mortos pentecostais,  
rosas murchas nos portões  
dos cemitérios  
monumentais.  
São os qorpos santos nos lagos adormecidos,  
em tempos havidos, – tempestades de gelo.  
São treze fulgurações diferentes  
um fauno, uma fêmea fatal,  
um disco do James Brown,  
uma noite com a Eva Braun,  
uma salva de palmas;  
são trinta dinheiros para salvar minh'alma.

São os mortos

que enterram

seus vivos,

o barqueiro no estuário do rio Lete,

e o óbolo que ostentará na testa.

O barco bêbado nas águas de Tétis,

a besta que infesta e manifesta-

se em, vizinho meu, solar mal-assombrado.

A festa que interrompeu minha sesta:

os sabás do pessoal da casa ao lado –

seus círio, lírios, fogos-fátuos, velas,

um grito, dito, escrito, (en)cantado –

NÓS TODOS SOMOS FILHOS DAS ESTRELAS!

Todo homem,

Toda mulher

é uma estrela;

é uma pinguela posta

entre os dois lados do abismo;

é uma tigela

cheia, uma

cornucópia,

um cacho

de acácias,

todo homem,

toda mulher

é uma galáxia,



um recife,  
um atol,  
o casco de um jabuti  
percutido por um plectro,  
todas as cores do espectro,  
o dó, o ré, o mi,  
o fá, o sol e o si:  
e mais os seus bemóis e sustenidos,  
e os semitons ali contidos;  
    o choro dos recém nascidos,  
desaparecidos  
nos tempos idos.  
    Crianças satânicas  
sequestradas  
pelas fadas,  
ocultadas,  
amarradas  
e amordaçadas  
de mãos dadas.  
    Jamais foram  
libertadas  
do cativeiro.  
    Todo homem,  
toda mulher  
é um cruzeiro  
do Sul;

é algo  
de novo  
debaixo  
do Sol.  
São pontos reluzentes,  
perenes e fugazes faróis acesos;  
pulsares pulsando  
no labirinto da noite.  
Catástrofes,  
monstruosidades,  
a as centenas  
de milhares  
de maravilhas  
do mundo.  
Algazarras de cacatuas,  
pavões e pelicanos,  
aves raras, pássaros paradisíacos,  
aves incandescentes nos arquipélagos do Édenburgo.  
A fênix no camafeu de ônix  
a Marvel e a D.C. Comics  
o baterista dos Sonics,  
vales se silicones que  
observam as colinas cristalinas  
em volta, sem revolta; –  
como fogos  
fátuos

expelindo  
uma chama  
exígua;  
ígneia serpente de fogo  
cavalgada por um Fausto  
que também era Mefisto,  
com chagas que não eram as de Cristo,  
o enigma da insígnia de um estigma,  
um sintagma que também era paradigma,  
a forma maiúscula da letra Σ.  
Todos estrelas  
todos filhos  
das estrelas  
todos descendentes  
    ..dO  
    ..quartzo.. Crescente..  
Será tudo o que sonhares,  
todos os lugares,  
tudo o que quiseres,  
tudo que mandares:  
as mesas de todos os bares;  
os primos dos números pares;  
as joias lapidares;  
os pálidos pilares  
das brancas torres circulares  
que almejam os ares.

Serão faunos de altaneiras pestanas trigueiras;  
sereias nos aquários, nos açudes, nas peixeiras;  
cavaleiros templários trepando nas palmeiras;  
jardins imaginários com rosários e roseiras.  
Será a estrela da vida inteira,  
alvas torres, que almejaram o astro argênteo,  
na aurora doirada de um novo contratempo:  
quando o alento dos Aesires assoprava cata-ventos  
contra o barco de Osíris, contra-navegando o vento.

Será tudo ao mesmo tempo  
de um só golpe,  
de súbito,  
decúbito  
dorsal  
Atalante; –  
ave Rara  
que pousara  
em procissão; –  
será tudo  
no mesmíssimo instante:  
nascemorreremos,  
acordormiremos,  
nadandaremos,  
exinspiraremos,  
subtradicionaremos,  
começaremos enquanto bebemijericamos.

Será o que quisermos,  
Dédalo e Telêmaco  
catando conchinhas na praia,  
a orla coberta de uma névoa espessa.

Serão foguetes lançados  
das estruturas sepulcrais,  
objetos não identificados  
sobrevoando as catacumbas  
dos cemitérios monumentais;  
serão mísseis desde as criptas  
a despencar nos campanários  
das catedrais submersas,  
serão equidades iníquas  
estratégias oblíquas  
de finos felinos persas.  
A captura das capitais;  
a queda dos pardais  
em funduras abissais;  
as ossadas de quem jaz  
nos ossuários colossais  
no jardim da paz  
Celéstica;  
Os confins  
da garagem  
hermética.

O país

do amor é o exterior  
de uma necrópole.  
Seus jardins, infinitos  
Medusários, estatuários  
museus de astros que se transformaram  
em mármore e granito.

Que sejamos sempre fíton,  
que haja sempre  
um solário em nossos sótãos  
por onde possam brotar os fótons,  
um lugar na mesa  
para a sobremesa,  
uma porta aberta  
para a coisa certa,  
uma banda larga  
pra quem me traga  
uma coisa a toa,  
uma notícia boa,  
uma pedra rosa,  
e uma bela prosa  
sobre um Sol nascente  
no grande oriente;  
sobre a morte do deus morto;  
sobre um pássaro gigante incandescente  
sobre

O

quartzo Crescente ...

xi

São as máquinas fantasmagóricas que conduzem as massas,  
os pássaros andróginos que fizeram a luz brotar,  
barões que naufragaram, – a beirar,  
baías rochosas.

Sereias safas  
e nefelibatas  
que se banhavam  
em Águas de Lindóia,  
sob uma cascata  
de nitrato de prata;  
e nadavam  
em nuvens.

É a lua nova morrendo por de trás do castelo do enforcado,  
e o que se via da baía onde os barões tem naufragado;  
os cavalos marinhos das águas de Tétis  
os corais de querubins – pelo menos uns vinte e sete –  
que cantavam em falsete.

É a liana dos Sonhos – a luz de todos os Sóis,  
O sódio de todos os sais, a mãe de todos os pais,  
As catedrais submersas, cemitérios monumentais  
o cais das gênias, um pelicano, um albatroz,

sob o estrelário. São as brancas torres  
almejando a lua cheia alvissareira;  
são faunos de pestanas trigueiras  
cachorros que circulam os cestos coletores  
de cabeças, nas guilhotinas.

Fogos fátuos  
fracas flamas  
máquinas  
fantasmagóricas  
que conduzem as multidões.

É mister trinta dinheiros  
para salvar nossas almas,  
danar nossos corações.

Eis que, por danar nossos corações  
partidos,  
controlar nossas mentes  
lavadas.

botar a mão em nossos bolsos  
vazios  
terminar a nossa nossa paz  
de espírito;  
eis que haverão sempre,  
as arquimanhas  
das megalojas da grande feitiçaria;  
altares para adorares o deus morto;  
o ministério da educação e do desporto;



os mistérios que ninguém desconhecia.

São os segredos que ninguém mais escondia:

Que o labirinto da noite

precede e antecede

o avarandado do dia;

que as esferas dos astros

giravam em torno

da terra baldia;

que o amor é mais longo

do que as subcutâneas

venosas vias;

que as estradas de artérias

tem mais de um destino

e serventia;

que o mármore

submerge

na prataria;

que a vida era uma vítrea

abóboda que

se partia;

que o homem

fez a via

enquanto ia;

que sem o coração

não haveria

a taquicardia;

que sem o original  
ninguém  
pirataria;  
sem Ulisses  
o filho não  
Telemaquia;  
que Hermes des-  
lizava em certa  
cercania;  
que o dia  
entre os sanguíneos  
tons do ocaso  
decaía ;  
que todo o Naire  
entre Calecu  
e Cananor jazia;  
que as Parcas  
e as fúrias  
são filhas  
da Noite  
labiríntica  
que conduz  
a lux  
até  
o avarandado  
do dia.

Que Palas Atena

converteu as Fúrias

em Eumênides.

Teve ela nisso sabedoria?

domesticar as fúrias

faze-las protetoras da polis

e quem protege-nos da polis furiosa

que nos polícia? quem protege-nos

das metrópoles, das megalópoles,

da Florianópolis, peixotirania

megalômana que nos metropolícia?

Quem floria os florianos?

Quem vigia os vigilantes

que manejam os meliantes;

quem protege os indigentes

da proteção da polis?

Quem protege as proles da proteção da polis?

O própolis da proteção da pólis?

a polícia vai

a polícia vem

(re)pacificar

a comunidade recém-

“pacificada”.

Pax Ceminteriana,

e as êumenides protegem a pólis(cia).

As Eumenides são as fúrias

“pacificadas”, como as comunidades:  
as Eumênides são as milícias de fúrias  
tornadas em polícias pacificadoras.

Fizeste um bom negócio

ó Palas Atena?

A sabedoria anda armada  
com um elmo, um escudo,

um dardo e uma coruja

de olhos abertos

que te vigiam.

A coruja tem os olhos

de milhões de câmeras e câmaras obscuras.

Quem os vigia?

Os milhões de olhos

dos pássaros andróginos incandescentes

que fazem a luz brotar, despertam as sementes

de seus buracos cavados no fundo do abismo.

Quando será

no fundo do poço,

no chão da fábrica

algo de novo

debaixo do sol?

Quando se verá caírem

as máquinas fantasmagóricas

que conduzem as gentes,

e quando, reluzente,

O

quartzo Crescente ..

quase causará um pulsar  
de uma lux quase-estelar  
em treze fulgurações diferentes?

Serão sarças de fogo

um fauno,

uma fêmea

fatal

uma noite

com Eva Braun

um disco

de James Brown,

um brownie

c/ mingau

primordial.

Explodirão

então

os fogos artificiais

do show pirotécnico?

E a revolução

vai passar na televisão?

Quem vai assistir? comprar os direitos

de transmissão? Quem os venderia?

A Fifa? O Cob? as cias telefônicas?

Algum partido político?

Serão as revoluções e os apocalipses  
testemunhados por uma espessa rede social  
de redes sociais, por milhões de blogueiros,  
E seus leitores? Não estarão ocupados  
se recriando, se recreando ou sendo aniquilados?

E quem operaria as câmaras obscuras  
em caso de ‘o fim do mundo’?

No caso

de algo de novo

de baixo do sol?

De quando não valerem mais as lei da física?

O que será, pois, então, depois da polis?

Das fúrias, da polícia e da política?

Um lago de títica?

Um deserto de sal?

Um castelo

de cristal?

Um desvio para o vermelho?

Ó nebulosas negras desastrosas

quais segredos que guardais

para os filhos de Eva

Há um outro véu por de baixo

do véu de vossa treva?

É mister que haja o mistério,

ó refém do refrigério,

o picolé imperial

na geladeira

do necortério?

Quem responde o questionário

afinal?

O ossuário,

ou o estatuário

do cemitério

monumental?

Quem Responderá?

Definir-se-o-á

dificilmente;

se o poderá

previr

tão somente

na forma

do perigo

intermitente;

O que há de vir

enquanto houver o devir

e terá de haver

haja o que houver;

será qualquer

ente

emergente

que eu quiser;

o que vai ter

que acontecer

de repente,

independente

de eu gostar;

é o que quer

que vier

pela frente:

O

quartzo Crescente ...

*Florianópolis, 04/10/2012*







## Conversa prosaica

Tânia Marques Cardoso<sup>1</sup>

Gosto de poesia  
Mais que de prosa...  
A prosa improvisa, improvisa,  
a poesia abrevia  
A prosa se demora  
se delonga, aos detalhes explora  
para contar uma bela história...  
A poesia, em sua maioria  
fecha a porta, antes de abri-la por completo.

Prosa conversa, poesia versa  
Na amplitude das letras, a inversa, a reversa  
A poesia é criança brincando com as palavras  
A prosa é adulta e seu lúdico é, timidamente,  
uma ou outra metáfora.

Gosto de poesia  
Mais que de prosa  
a prosa é boa palestra  
mas poesia é curta e grossa.

---

<sup>1</sup> Psicóloga, Mestranda em “Psicologia e Sociedade” pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, SP.

## Fragmento

Thiago Gonçalves Souza<sup>1</sup>

...giram as rodas em fogo.

E os passos e as ruas,  
os que passam e seus perfumes,  
o ruído, os ônibus e a árvore,  
o olhar sobre as linhas do corpo,  
a cidade em estilhaços,  
o calor espalhado no asfalto,  
a faca do assassino,  
o choro do menino,  
o rancor ancorado no peito,  
a inveja vista nos olhos,  
o pensamento no à toa do poema,  
as flores e o sorriso,  
os beijos com os amores traídos,

sinto que vêm assassinar-me, todos  
– punhais em conspiração  
se encravando em mim, exigindo angústia  
e um fim sempre adiado.

Quase me enteneço comigo mesmo...

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará.

SIMONET-TENANT. Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*. Paris: Academia-Bruylant, 2009.

## Diários e correspondências: História e Poética

Talles de Paula Silva<sup>1</sup>

Publicado em 2009 pela Academia-Bruylant, o livro *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, de Françoise Simonet-Tenant traz uma reflexão teórica a respeito da produção, edição e circulação de diários e cartas na França, desde o final do século XVIII até meados do século XX. Para tanto, a autora trabalha em duas frentes, a saber: levantamento de dados estatísticos, com o objetivo de traçar uma História da publicação dos gêneros em questão; e estudo das características intrínsecas dos mesmos, buscando elucidar suas diferenças e semelhanças.

Logo na introdução, a autora chama a atenção para o debate, erigido entre os críticos, em relação ao conceito de literariedade nos diários e nas cartas. Para alguns, um estudo cuidadoso permite a compreensão de suas especificidades estilísticas, bem como a criação de uma *poética do factual*; para outros, em contrapartida, tais gêneros não podem ser estudados dentro dos domínios da Literatura. Anatole France, por exemplo, considera que só a escrita de si é capaz de escapar aos modelos efêmeros e satisfazer à “necessidade de verdade” cara a todo ser humano. Contrariamente, Ferdinand Brunetière a condena por três razões, a saber: “psicológica (a literatura íntima tem uma característica patológica), estética (ela é insignificante) e moral (ela é falsa)” (SIMONET-TENANT, 2009, p.109, tradução minha).

Quanto à especificidade de seu *corpus* de análise, Simonet-Tenant explica que foi desde o final do século XVIII que o elemento intimista passou a caracterizar os diários e as correspondências, processo que se foi firmando cada vez mais ao longo do século XIX, influenciado pela estética romântica. Nesse sentido, a pesquisadora esclarece que “O intimismo que virá caracterizar tais escritos é uma característica tardia e talvez transitória. O

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

que caracteriza, antes de qualquer coisa, o diário e a carta, é sua articulação no tempo que se inscreve num texto sob forma datada”. (SIMONET-TENANT, 2009, p.28, tradução minha)

Ela também chama a atenção para o fato de a publicação das obras completas de Voltaire e do diário de André Gide, em 1785, terem constituído um gesto inaugural do interesse pela escrita de si. Interesse este muito relacionado à pesquisa crescente de escritas de memórias e testemunhos sobre a história nacional.

A autora remonta à cultura religiosa os primórdios do discurso confessional: “Testemunha-se a mutação de formas literárias e o sucesso de uma literatura em primeira pessoa, de testemunho e de confissão que se desenvolve a partir da segunda metade do século XVIII” (SIMONET-TENANT, 2009, p.20, tradução minha). Ela destaca também que é neste mesmo período histórico que se desenvolve a cultura do segredo entre os grupos de jovens amigos, filhos da alta burguesia.

Fica claro, pois, que esse elemento intimista, que caracteriza cartas e diários atualmente, passou a integrá-los depois de um lento processo histórico. Antes do advento do Romantismo, a função da correspondência era bem diferente e “a carta à época do Renascimento foi, sobretudo, o vetor de uma sociabilidade erudita e acadêmica” (SIMONET-TENANT, 2009, p.28, tradução minha). Por conseguinte, o leitor foi se habituando, aos poucos, com uma literatura pessoal e passou a se identificar com o narrador que fala de si próprio e de sua própria vida, num subjetivismo que antes só era crível no romance de ficção.

Um pouco mais a frente, a estudiosa nos informa que “a personificação do caderno permite escrever a si mesmo, e tal postura de autodestinação facilita o distanciar-se de si propício à análise e à expressão do conflito íntimo, do qual podemos ver a emergência do indivíduo moderno.” (SIMONET-TENANT, 2009, p.37, tradução minha). Nesse sentido, escrever um diário é assegurar o registro de fatos e emoções que permitirá um exercício autorreflexivo *a posteriori*. Dentro dessa mesma linha de raciocínio, podemos considerar que o destinatário da carta se torna um cúmplice da atividade analítica do remetente, alguém capaz de compreender seus conflitos e de guardar seus segredos.

No desenrolar de seus estudos, a pesquisadora se depara com outra questão interessante: a da femininização de diários e correspondências. Isso pode ser explicado se considerarmos o fato de que as mulheres do século XIX eram estimuladas a lê-los e escrevê-los como um exercício ligado a uma prática pedagógica que proporcionasse o conhecimento do mundo, bem como um *savoir-vivre* próprio do que era esperado delas à época. Tal prática

também funcionava como um instrumento de controle moral que permitia à mãe e à igreja o acesso ao discurso confessional das jovens. Ao retomar a definição de que ambos os gêneros em estudo são textos marcados no tempo do calendário, ela ilustra os diários escritos por mulheres dos oitocentos, em que aparecem seus anseios enquanto esperam pelo marido, pelo casamento e pela maternidade.

Com relação à circulação dos diários, a autora destaca que os editores, no século XIX, costumavam alterar os textos antes de publicá-los, adaptando-os, extraindo deles repetições e indelicadezas, que poderiam se tornar um problema para a leitura. Quanto aos leitores, estes acreditavam que estavam diante de gêneros textuais marcados pela autenticidade e vulnerabilidade de seus escritores. Antes do advento da psicanálise acreditava-se na inocência e na sinceridade absoluta daquele que transforma sua vida em escrita. “Essa profissão de fé na autenticidade da escrita íntima suscita nos comentários críticos os ideais do verdadeiro e da totalidade.” (SIMONET-TENANT, 2009, p.65, tradução minha). Essa ideia foi se diluindo ao longo da História quando passou-se a colocar em xeque a transparência da escrita e a inocência do escritor.

No capítulo quarto da primeira parte, a pesquisadora chama a atenção para a perspectiva da transição do século XIX para o XX em que se manteve o interesse pelos gêneros em discussão. “Memórias, lembranças, narrativas autobiográficas, mas também diários e cartas encarregados de conservar a vibração do instante vivido – e de ler com curiosidade e mesmo paixão os escritos factuais íntimos.” (SIMONET-TENANT, 2009, p.99, tradução minha). Contatou-se também, através da pesquisa empreendida, uma tendência, por parte dos editores, na virada dos séculos referidos, de valer-se de cartas e de diários como fonte para uma reconstrução textual em forma de narrativa autobiográfica. Isso se justificaria devido à dificuldade apresentada pelos leitores de compreender os textos originais em “estado bruto”. A edição e posterior adaptação eliminariam as repetições, os rodeios e as obscuridades, numa escrita mais linear e de mais fácil compreensão. Essa atitude acabou suscitando o uso destes textos como fonte de pesquisa do método Sainte-Beuve, ou seja, da crítica biográfica tradicional que pretende explicar a obra pelo homem.

A estudiosa francesa aponta ainda para o grande interesse despertado pela literatura de testemunho dos períodos de guerra do século XX, situações em que o autor quer transmitir uma experiência, ao mesmo tempo em que busca escapar da morte, ambos através da escrita. Esse fator vem a culminar, inclusive, numa atitude crítica de legitimação de seu interesse

literário. A crença de uma escrita fiel como impressão imediata de alguém que escreve de um primeiro impulso, sem esforço, foi perdendo terreno a partir do momento em que os escritores passaram a ter consciência da publicação de textos que, em princípio, eram escritos dentro da esfera do íntimo. “Pareceria que, progressivamente, diários e cartas não se limitam ao segundo plano, se impondo como textos dotados de valor próprio e um status de obra.” (SIMONET-TENANT, 2009, p.129, tradução minha).

É nesse sentido que, na segunda parte do livro, Simonet-Tenant busca fazer uma análise literária desses gêneros, tratando-os como objetos estéticos. Ela destaca o elemento comum da repetição e da fragmentação, presentes em ambos os textos, característica mesma de um exercício de linguagem baseado na reflexão. Isso leva a uma preocupação, por parte dos próprios escritores, em modificar seus textos, dando-lhes uma versão final mais “legível”, sem, contudo, objetivar equiparar sua linguagem a de um romance, visto que se reconhece e se deseja manter suas características estilísticas próprias. Também nessa segunda parte, a autora apresenta uma série de textos híbridos nascidos do cruzamento entre os dois gêneros em análise, como o diário compartilhado, escrito a duas ou mais mãos; e mesmo o diário endereçado.

No que tange à diferenciação entre os dois discursos, a pesquisadora chama a atenção para dois pontos fundamentais. O primeiro está relacionado à figura do interlocutor. Enquanto na correspondência o autor pode assumir um “eu” diferente para cada destinatário, no diário isso não acontece. O segundo reside no caráter de comunicabilidade social da correspondência, em oposição ao privativo do diário.

A exemplo do pacto autobiográfico postulado por Philippe Lejeune, Simonet-Tenant levanta a possibilidade de existência de um pacto no diário, baseado no espírito de verdade e de confiança inerentes ao próprio gênero; e de um contrato epistolar na correspondência, gerado pelo caráter de comunicabilidade e espera de resposta. Ambos, porém, são perpassados “pela vontade de trazer à tona uma cena intimista e de suscitar um efeito do íntimo” (SIMONET-TENANT, 2009, p.170, tradução minha)

Quanta à natureza metadiscursiva de diários e cartas, a autora destaca que no primeiro caso tal efeito é garantido pela autoleitura e pelo olhar reflexivo, posterior, muitas das vezes; ao passo que, no segundo, tal processo ocorre devido à preocupação do autor em ser bem quisto pelo destinatário.



Pela leitura atenta da pesquisa realizada por Simonet-Tenant, compreendemos que diários e correspondências carregam características próprias, inéditas na literatura, num lugar intermediário da vida refletida, entre o vivido e o “literarizado” É nesse sentido que falamos da expressão *poévie*, palavra-valise que combina *poésie* e *vie*, ou em português, “poevida”, de poesia e vida, buscando justamente retomar o caráter estético de tais gêneros da literatura íntima.

**Referências:**

SIMONET-TENANT. Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*. Paris : Academia-Bruylant, 2009.