

Camila Paula Camilotti Mariese Ribas Stankiewicz
Claudia Marchese Winfield Mirian Ruffini
Marcos Hidemi de Lima Wellington R. Fioruci

Organizadores

TRADUÇÃO, COMPARATISMO E ESTUDOS INTERARTES



Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo - SP)

C183t Camilotti, Camila Paula (org.) et. al.
Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes / Organizadores:
Camila Paula Camilotti, Claudia Marchese Winfield, Marcos
Hidemi de Lima, Mariese Ribas Stankiewicz e Mirian Ruffini
Wellington R. Fioruci.

1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2022.

quadros; fotografias.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5637-422-2.

1. Literatura. 2. Literatura Comparada. 3. Tradução.

I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Tradução e interpretação. 418.02

2. Literatura. 800

3. Literatura brasileira. B869

TRADUÇÃO, COMPARATISMO E ESTUDOS INTERARTES

Camila Paula Camilotti
Claudia Marchese Winfield
Marcos Hidemi de Lima
Mariese Ribas Stankiewicz
Mirian Ruffini
Wellington R. Fioruci

(Organizadores)



Copyright © 2022 – Dos organizadores representantes dos autores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Revisão: Joana Masen
Editoração e capa: Vinnie Graciano

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève – Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez

(UNB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

Impresso no Brasil – 2022

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
--------------	---

SEÇÃO DE TRADUÇÃO

TRADUÇÃO COMO SUBVERSÃO: “THE HUNT” E “THAT IS CALLED LONELINESS” – DUAS PROPOSTAS TRADUTÓRIAS RESISTENTES	17
--	----

Bianca Presotto

Claudia Marchese Winfield

<i>MACBETH</i> E SUAS REESCRITAS: AS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS E SENTIDOS NA TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, ENCENAÇÃO E INTERMEDIALIDADE	40
--	----

Maíra Castilhos

Marina Bento Veshagem

<i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i> , DE OSCAR WILDE: INTERFACES DO MITO E O ROMANCE EM SUA TRADUÇÃO	62
--	----

Kélen da Silva Melo

Mirian Ruffini

ALICE TRADUZIDA OU ADAPTADA? TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE MONTEIRO LOBATO DA OBRA <i>ALICE ADVENTURES IN WONDERLAND</i>	85
--	----

Mirian Ruffini

Nathalia Ferreira Terres

DISNEY'S SUCCESS IN LATIN AMERICA: A CASE OF TRANSLATION?	103
---	-----

Odile Cisneros

SEÇÃO DE LITERATURA COMPARADA

CRATURA E TERNURA: UMA ANÁLISE DA DESCONSTRUÇÃO EM <i>MALÉVOLA</i> , DE LINDA WOOLVERTON	128
--	-----

Camila Amanda Rossoni

Mariese Ribas Stankiewicz

**ALGUMA COISA ENTRE O AMOR E A MORTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
DIÁLOGO ENTRE *THE CORDELIA DREAM* E *REI LEAR***_____ 150

Mariese Ribas Stankiewicz

**SCOTTISH AND BRAZILIAN CONCRETE POETRY: SCIENTIFIC
EXCHANGES**_____ 172

Viviane Carvalho da Anunciação

MULHERES À MARGEM DA SOCIEDADE_____ 191

Ivonete Dias

Marcos Hidemi de Lima

**A MINIATURIZAÇÃO EM *A CHAVE DO TAMANHO*: ATUALIZANDO
ESTUDOS COMPARATISTAS**_____ 214

Thiago Alves Valente

SEÇÃO DE INTERMIDIALIDADE E ESTUDOS INTERARTES

***HAMLET NO KABUKI: UMA ABORDAGEM JAPONESA PARA A
ENCENAÇÃO DA PEÇA SHAKESPEARIANA NO BRASIL***_____ 229

Adriano Mafra

Camila Paula Camilotti

**“O PONTO DE VISTA DAS GAIVOTAS”: UM PESADELO DE ANA TERESA
PEREIRA E ALFRED HITCHCOCK**_____ 254

Gregório Foganholi Dantas

PATRIA, DE LA LITERATURA A LA TELEVISIÓN_____ 268

María Marcos Ramos

Javier Sánchez Zapatero

**VIOLÊNCIA, SUJEITOS EX-CÊNTRICOS E AUTORREFLEXIVIDADE: SOBRE
“A COLEIRA DO CÃO” E *AMORES PERROS***_____ 286

João Pedro C. Faccio

Wellington R. Fioruci

DONNIE DARKO: UM CALEIDOSCÓPIO PÓS-MODERNO_____ 308

Rafaela Lampugnani

Wellington R. Fioruci

BIOBIBLIOGRAFIA DOS AUTORES_____ 333

APRESENTAÇÃO

O presente volume que se apresenta ao leitor é o resultado do trabalho de vários pesquisadores, tanto do Brasil quanto do exterior, alinhados em torno de três eixos que se complementam mutuamente, a saber, os Estudos da Tradução, a Literatura Comparada e a Intermidialidade e os Estudos Interartes. Organizado pelos coordenadores e membros do Grupo de Pesquisa GELCON (Estudos de literatura contemporânea: comparatismo, tradução e interartes), do *campus* Pato Branco da UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, esta coletânea prima pela abordagem crítica, plural e abrangente de seu escopo, porém, sem perder de vista a coesão entre os textos, na medida em que estes remetem, em última instância, a relações dialógicas e linguísticas, ou ainda históricas e estéticas.

Nesse sentido, os textos ora reunidos abordam diferentes obras e autores, em leituras que entrecruzam elementos tanto da linguagem verbal literária quanto de outras mídias e códigos, tais como o cinema, a televisão, o teatro e a pintura, sejam de língua portuguesa, espanhola ou inglesa, cuja soma de perspectivas permite uma substancial experiência de semiose, além de um percurso teórico-crítico relevante sobre a contemporaneidade.

A tradução literária se apresenta como oportunidade de conexão entre diferentes polissistemas culturais os quais estão, as mais das vezes, em relação de desigualdade de poder econômico, político e social no cenário mundial atual. Os tradutores são, assim, portadores das vozes de autores frequentemente provenientes de contextos minorizantes, por

meio da transposição das obras para uma língua de comunicação global, ou ainda logram verter esses textos para línguas de eixos mais periféricos, possibilitando o intercâmbio dessas culturas na contemporaneidade.

Assim, na **Seção de Tradução**, o capítulo intitulado “Tradução como Subversão: ‘The Hunt’ e ‘That Is Called Loneliness’ – Duas Propostas Tradutórias Resistentes”, de autoria de Bianca Presotto e Claudia Marchese Winfield, volta-se para a visão da tradução como resistência por meio das traduções inéditas de dois contos de Lygia Fagundes Telles para a língua inglesa, são eles: “A Caçada” e “Que se Chama Solidão”. As duas obras apresentam características do gênero fantástico, assim como elementos culturais evidenciados em “The Hunt” e “That is Called Loneliness”, suas respectivas traduções, as quais procuraram conferir visibilidade ao estilo de escrita de Telles.

Maíra Castilhos e Marina Bento Veshagem, em “*Macbeth* e suas Reescritas: As Relações entre Textos e Sentidos na Tradução, Adaptação, Encenação e Intermedialidade”, discorrem sobre a peça shakespeariana e suas muitas traduções ao longo do tempo até a atualidade. Abordam os apontamentos dos teóricos Susan Bassnett e Andre Lefevere (1990), que enfatizam a necessidade de quebra da noção de “fidelidade” em se tratando de tradução e adaptação e da instauração da possibilidade de muitas releituras de um mesmo texto dramático. Questionam o *status* de original do texto dramático de Shakespeare, porquanto mesmo *Macbeth* se viu transmutado por seu primeiro adaptador, Thomas Middleton, e muito possivelmente é essa “tradução” que nos chega à leitura nos dias de hoje. Terminam por inventariar desde as versões mais ligadas ao texto de partida conhecido até aquelas montagens mais inovadoras, como as de Ionesco que, ao seu modo e nas palavras de Lefevere, “reatualizam” o texto shakespeariano.

O capítulo “*O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: Interfaces do Mito e o Romance em sua Tradução” investiga a conformação psicológica e mítica dos personagens do romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1891), partindo de seu texto originário em cotejo com a tradução da obra realizada por Paulo Schiller, em 2012. As pesquisadoras empreendem comparação a respeito das figuras mitológicas e os

aspectos psicológicos de personagens do romance, bem como da vaidade retratada no mito de Narciso. Os arquétipos mitológicos são observados nas formas da tradução, por meio de suas descrições, suas ações no romance e suas relações orbitais ao protagonista Dorian Gray, e os efeitos de sentido dessas transposições são analisados, pelas autoras, no texto traduzido.

Já o capítulo “Alice Traduzida ou Adaptada? Tradução e Adaptação de Monteiro Lobato da Obra *Alice Adventures in Wonderland*” examina a tradução literária empreendida por Monteiro Lobato para a obra de Lewis Carroll. Investigam-se possíveis relações de intertextualidade entre a tradução e a literatura infantil de Lobato. Percebe-se que Lobato adaptou Alice à semelhança de Emília, sua boneca de pano. Analisa-se a tradução de Lobato com enfoque em seu provável conhecimento literário, suas escolhas tradutórias em termos linguísticos e culturais. Exponentes da teoria da tradução literária embasam a investigação e logra-se compreender, mesmo com as limitações deste escopo, parte do processo tradutório de Lobato e suas modificações da história originária, partindo-se da personagem Alice.

Em seu texto, intitulado “Disney’s Success in Latin America: A Case of Translation?” Odile Cisneros analisa as circunstâncias em torno do lançamento de filmes da Disney na América Latina e compara a forma como esses filmes foram traduzidos e dublados em espanhol latino-americano e português brasileiro. A autora explica que esses filmes de sucesso da Disney apresentavam uma animação espetacular além da alta qualidade das traduções e localizações e das dublagens. Saliencia que a criatividade desses tradutores e compositores talentosos não é reconhecida, como no caso de Luis César Amadori, Edmundo Santos, Carlos Alberto Ferreira Braga, Gilberto Soria e Aloysio Oliveira, cujos diálogos e letras ajudaram a tornar esses filmes memoráveis para toda a América Latina. Odile ressalta que a tradução audiovisual e a dublagem são elementos-chave para uma recepção bem-sucedida de produtos culturais e que muitas vezes se cria uma “ilusão fundamental” de que a tradução seja a obra originária. Assim, muitas gerações se encantaram com essas músicas brilhantemente transpostas/compostas e com os diálogos des-

ses filmes expressos por tradutores, compositores e intérpretes talentosos, que ajudaram a criar e manter a fama dos estúdios Disney em terras sul-americanas.

Em meio a tantos riscos, crises e influências e, também, a partir da experiência de leituras que podem cruzar diversas fronteiras – culturais, temporais, linguísticas ou espaciais, entre tantas outras – como poderíamos entender a Literatura Comparada no presente? A **Seção de Literatura Comparada** apresenta cinco capítulos que trazem reflexões sobre os estudos voltados a esta disciplina na contemporaneidade.

Neste sentido, em “Ternura e Criatura: Uma Análise da Desconstrução de *Malévola*, de Linda Woolverton”, Camila Amanda Rossoni e Mariese Ribas Stankiewicz, a partir do viés da teoria e crítica feminista, fazem uma leitura do processo de desconstrução da adaptação de *A Bela Adormecida no Bosque*, de Charles Perrault (1657), dos roteiristas dos Disney Studios, em 1959, para o filme *Malévola* (2014), roteirizado por Woolverton. No passado, pouco (ou, até mesmo, nada) cogitava-se acerca de qualquer tipo de desconstrução de textos clássicos, canônicos, no universo da Literatura Comparada. Contudo, abordagens recentes em Estudos Culturais mostram o quanto é importante oportunizar a personagens marginalizados o desenvolvimento de suas próprias vozes. Dessa maneira, a feiticeira cruel e impiedosa da animação da Disney tem recebido um novo olhar nos dias de hoje, ou seja, a bruxa-fada Malévola, por fim, representa a incessante e árdua luta das mulheres para serem ouvidas ao longo da história. As autoras observam, assim, como a comparação entre as personagens (a bruxa do desenho infantil e a do longa-metragem) foi articulada por Woolverton.

Já, em “Alguma Coisa entre o Amor e a Morte: Considerações sobre o Diálogo entre *The Cordelia Dream* e *Rei Lear*”, estruturando-se nas ideias de heteroglossia e de diálogo do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, Stankiewicz analisa *The Cordelia Dream* (2008), da dramaturga irlandesa Marina Carr, em paralelo com *Rei Lear* (1605-1606), de William Shakespeare, especificamente no que tange às temáticas do amor, da vaidade e da morte, tão presentes nesta peça shakespeariana. Sua análise mostra que existem inúmeros pontos convergentes e, também, diver-

gentes entre as duas peças, sobressaindo-se a subversão da linguagem e dos principais temas debatidos em *Rei Lear*. O olhar atual lançado pela dramaturga irlandesa, certamente demonstra o quanto os nossos diálogos com os textos do passado encontram-se desprendidos e modernizados, ainda que os antigos debates sobre o amor e a vaidade continuem a envolver os seres humanos em nossa contemporaneidade.

Viviane Carvalho da Anunciação, em “Scottish and Brazilian Concrete Poetry: Scientific Exchanges”, analisa o uso do discurso científico na troca criativa entre poetas concretistas escoceses e brasileiros. A autora argumenta que esse diálogo interdisciplinar atua como uma metáfora para a modernidade e para o vanguardismo. O termo “concreto” é geralmente aplicado a uma variedade de movimentos artísticos que se seguiram à frustração do pós-guerra com as formas tradicionais de arte. Como parte de uma busca coletiva por novos materiais artísticos, a poesia concreta é produto de duas tradições surgidas nos anos de 1950, uma do escritor suíço boliviano Eugene Gomringer e outra do grupo Noigandres brasileiro formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari (BANN, 2014, p. 7). Por meio de um diálogo produtivo, Gomringer e Noigandres aproximaram esses dois projetos artísticos distintos e disseminaram o movimento em todo o mundo. Ao longo deste capítulo, Carvalho da Anunciação argumenta que o envolvimento dos autores com a ciência é, simultaneamente, uma tentativa de atualização dos discursos de vanguarda e uma representação simbólica da inserção escocesa e brasileira na modernidade.

Em “Mulheres à Margem da Sociedade”, Ivonete Dias e Marcos Hidemi de Lima analisam, comparativamente e sob a perspectiva do preconceito contra a mulher na sociedade brasileira do século XIX, as personagens Lúcia/Maria da Glória e Isaltina – a primeira presente em *Lucíola*, romance de José de Alencar publicado em 1862, e a segunda no romance de Autran Dourado, *Lucas Procópio* (1985). No romance alencariano, a personagem é uma prostituta que almeja adquirir o *status* de senhora, de mulher respeitável que possa contar com alguma oportunidade de matrimônio na sociedade de então. Na obra de Autran Dourado, Isaltina acaba casando-se com Lucas Procópio, um homem rude e ma-

chista, em decorrência de interesses financeiros do pai dela. Nesse sentido, ela cumpre o papel de mulher esposável esperado pela sociedade. Entretanto, Isaltina subverte os valores esperados de uma mulher de família ao envolver-se com um padre.

No capítulo “A Miniaturização em *A Chave do Tamanho*: Atualizando Estudos Comparatistas”, Thiago Alves Valente trata sobre o livro infantojuvenil de Monteiro Lobato *A Chave do Tamanho* (1942) e a relação, dentro dos arquétipos do devaneio miniaturizante e da intertextualidade, que a obra estabelece sobretudo com *As Viagens de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726) e *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, 1865). Vale salientar que *A Chave do Tamanho* é obra que atrai não só o público infantojuvenil, mas também o público adulto. Uma das explicações para isso se deve ao fato de este livro de Lobato – escrito no momento em que o mundo passava pelas atrocidades da Segunda Guerra – fazer críticas à sociedade da época. Além disso, Lobato apresenta neste livro uma narrativa de feitiço satírico e deixa transparecer em suas linhas um espírito pessimista em relação aos destinos da humanidade.

Embora as correspondências entre as diferentes artes tenham sido teorizadas e praticadas desde há muito tempo, é fato que, a partir do século XX, com o advento de novas formas de tecnologia midiáticas, tais como o cinema, a televisão e a internet, essas relações semióticas têm crescido exponencialmente e, *pari passu*, o interesse teórico e acadêmico por elas.

Deste modo, no que tange à **Seção de Intermidialidade e Estudos Interartes**, o capítulo intitulado “*Hamlet no Kabuki*: Uma Abordagem Japonesa para a Encenação da Peça Shakespeariana no Brasil”, escrito por Adriano Mafra e Camila Paula Camilotti, versa sobre o estudo de uma montagem brasileira da tragédia shakespeariana *Hamlet*, encenada no ano de 2013 em Florianópolis (SC). A montagem, intitulada *Hamlet no Kabuki*, foi promovida pela Direção Artístico Cultural (DAC) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e se baseia na estética do Kabuki. Os autores dedicam algumas linhas à concepção e à versão textual escolhida pelo grupo responsável pela montagem da peça e abordam alguns elementos característicos do teatro Kabuki. As reflexões

apresentadas por Mafra e Camilotti evidenciam a criatividade do projeto ao apostar na bem-sucedida utilização de elementos histórico-culturais do polissistema nipônico na consagrada peça de Shakespeare.

Já Gregório Foganholi Dantas, em seu capítulo “O Ponto de Vista das Gaivotas’: um Pesadelo de Ana Teresa Pereira e Alfred Hitchcock”, propõe uma instigante comparação entre o conto da escritora portuguesa, parte integrante de sua coletânea *A Coisa que Sou* (1997), e a cinematografia do diretor inglês supracitados, tendo em vista o elemento fantasmagórico em comum entre ambos. Dantas explora os vários recursos intertextuais utilizados por Ana Teresa Pereira em sua poética, os quais traduzem para a linguagem verbal aspectos diversos da cinematografia de Hitchcock. O estudo intermediático perfaz, deste modo, um caminho inverso ao costumeiro trajeto dos estudos de adaptação, na medida em que parte das influências do cinema sobre a literatura, o que resulta em uma abordagem significativa para esse campo de estudos.

Ivan Marcos Ribeiro, a partir do conceito estético de *écfrase*, contido na expressão latina *ut pictura poesis*, rastreia os aspectos visuais presentes na poesia do escritor romântico inglês William Wordsworth em seu capítulo “Poesia, Pintura e Écfrase na Poesia de William Wordsworth (1770-1850)”. O estudo lança mão de um repertório teórico significativo para situar o leitor no campo das relações interartes, com o intuito de demonstrar a correspondência *sígnica* que se dá entre as diferentes representações estéticas ao longo da história da arte. A partir dessa perspectiva, analisa alguns poemas desse autor para trazer a lume sua capacidade de picturalizar o texto, artifício que gera efeitos poéticos bastante significativos.

Javier Sánchez Zapatero e María Marcos Ramos apresentam uma contundente discussão sobre as diferentes representações ficcionais das ações de terrorismo do grupo basco ETA na Espanha. Em seu estudo, “*Patria*, de la Literatura a la Televisión”, o foco do texto recai na série televisiva intitulada *Patria* (2020), a cargo da HBO espanhola e criada por Aitor Gabilondo. A série reflete a crescente abertura nos últimos anos para o tema em questão e se baseia no romance homônimo escrito pelo espanhol Fernando Aramburu, cuja complexa e extensa estrutura nar-

rativa de caráter fragmentário implicava um desafio para o processo de tradução intersemiótica à linguagem audiovisual. Os autores desenvolvem sua análise em torno das escolhas da adaptação realizada, com vistas a demonstrar a importância tanto histórica quanto artística dessas obras no atual cenário político e cultural de seu país.

João Pedro Faccio Cardoso e Wellington R. Fioruci, em seu estudo intitulado “Violência, Sujeitos Ex-Cêntricos e Autorreflexividade: sobre ‘A Coleira do Cão’ e *Amores Perros*”, aproximam dois latino-americanos, o escritor Rubem Fonseca e o diretor Alejandro González Iñárritu. O eixo comum dessa análise comparativa, como denuncia o título, é a violência urbana, a qual, por meio de sua força centrífuga, marginaliza os sujeitos a ela submetidos. A partir de uma perspectiva própria dos estudos interartes, o texto problematiza a condição social dos indivíduos das grandes urbes da América Latina, Rio de Janeiro e Cidade do México, em específico. Para tal, lança mão da autorreflexividade, recurso caro à poética do pós-modernismo, para explorar as significativas escolhas narrativas desses autores contemporâneos.

Por fim, em “*Donnie Darko: Um Caleidoscópio Pós-Moderno*”, Rafaela Lampugnani e Wellington R. Fioruci discutem a relação intermediária e narrativa entre o longa-metragem *Donnie Darko*, lançado em 2001, e seu roteiro, ambos a cargo do diretor estadunidense Richard Kelly. Neste estudo, observam-se alguns aspectos estilísticos próprios da materialidade do cinema para a execução fílmica do roteiro, cujo cerne é uma narrativa de ficção científica com contornos psicológicos e de crítica social. A discussão demonstra que, sob a camada de cultura pop, sobretudo relativa à trilha sonora do filme e o foco no universo adolescente, há temas complexos envolvendo seu protagonista, Donald Darko, interpretado no filme pelo então jovem ator Jake Gyllenhaal. Nesse sentido, as obras são analisadas pelo viés da poética contemporânea do pós-modernismo, dado o caráter híbrido de sua linguagem, aspecto essencial desse estilo.

A publicação deste volume visa contribuir com pesquisadores do Brasil e do exterior que se dedicam ao estudo destes três eixos, dada a significativa fortuna crítica e o consistente repertório teórico pertinente

aos capítulos aqui apresentados. Por fim, mas não menos importante, é importante salientar que os trabalhos reunidos neste volume demonstram o quão diversa e percuciente é a produção científica realizada nos departamentos de Letras das Universidades do país e do exterior, a qual contribui de forma valiosa para a formação crítica e cultural de um público leitor mais consciente e humanizado diante de um mundo marcado cada vez mais pela contingência e o desgaste dos valores referentes à compreensão da alteridade.

An aerial photograph of a coastline, showing waves crashing against a rocky shore. The water is a deep blue, and the rocks are dark and jagged. The sky is a pale, hazy blue. The text is centered over the image.

SEÇÃO DE TRADUÇÃO

TRADUÇÃO COMO SUBVERSÃO: “THE HUNT” E “THAT IS CALLED LONELINESS” – DUAS PROPOSTAS TRADUTÓRIAS RESISTENTES

Bianca Presotto
Claudia Marchese Winfield

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe a tradução resistente e inovadora de duas obras de Lygia Fagundes Telles, “Que se Chama Solidão” (TELLES, 2009) traduzido para “That is Called Loneliness”, e de “A Caçada” (TELLES, 2009) traduzido para “The Hunt”, com a intenção deliberada de disseminar a obra de uma escritora brasileira a leitores de obras publicadas em inglês, por meio de dois projetos tradutórios estrangeirizantes, caracterizados pela presença de resíduos no texto-alvo da cultura “minorizante” que permeiam os respectivos textos-fonte (VENUTI, 1995).

Sendo assim, a presente proposta encontra sua relevância em três pontos. O primeiro consiste em ser uma das formas de valorizar o papel dos tradutores (VENUTI, 1995), visto que dá visibilidade destes como agentes fundamentais no processo tradutório. O segundo consiste em resistir à tradução domesticadora – na qual se mascara a inscrição de

valores do texto-fonte que reforçam a língua considerada maior em um dado par linguístico, em particular, quando a língua inglesa é a língua-alvo devido à sua disseminação e *status* como idioma dos países de maior poder econômico, político, social e cultural no mundo (VENUTI, 2002).

O terceiro ponto, por sua vez, promove o acesso às obras de uma escritora brasileira para leitores de língua inglesa por meio de traduções que priorizam o estilo e identidade de Telles, reconhecíveis na estrutura sintática e retórica de seus textos, na presença de elementos culturais constitutivos de suas narrativas e, particularmente, nos elementos do fantástico que estão presentes em várias de suas obras.

O acesso às obras de Telles justifica a proposta de tradução de seus trabalhos, pois, embora essa escritora brasileira tenha sido nomeada para o prêmio Nobel de Literatura em 2016 e seja considerada a Dama da literatura brasileira, os trabalhos dela não têm sido amplamente traduzidos para a língua inglesa. Portanto, esse artigo apresenta o objetivo de estreitar a zona de contato que conecta a literatura brasileira produzida por escritoras com leitores de obras publicadas em inglês, bem como discutir os processos de tradução informados pela perspectiva estrangeirizante (EVEN-ZOHAR, 1990; VENUTI, 1995, 2002).

A ESCRITORA LYGIA FAGUNDES TELLES: EXPERIÊNCIAS INICIAIS E INFLUÊNCIAS EM SUAS PRODUÇÕES

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1923. Seu pai foi um advogado que ocupou cargos públicos como Delegado e Promotor de Justiça em diversos municípios no interior de São Paulo. Dada a posição profissional de seu pai, Telles se acostumou a mudanças frequentes de moradia; conseqüentemente, ela passou sua primeira infância sob os cuidados de cuidadoras (pajens). De acordo com Nunes Filho (2006), as memórias vívidas da infância de Telles com experiências de contações de histórias durante esse período parecem ter influenciado a narrativa da escritora. Aparentemente, a jovem Telles logo começou a criar suas próprias histórias povoadas por seres fantásticos (SOUSA, 2019), as quais ela costumava narrar dentro de seu ciclo familiar e em rodas com as crianças da vizinhança.

O conto “A Caçada” é marcado predominantemente pelo mistério, pela decadência e a ambiguidade. Em outras palavras, em “A Caçada” entra-se em contato com um evento insólito, em que aparentemente a personagem é transportada para dentro da imagem de uma tapeçaria em que está desenhada uma caçada, embora não possa ser solucionado como a irrupção de um evento sobrenatural, ou como fruto do delírio ou imaginação da personagem. Esse conto, portanto, é carregado de mistério, e pode-se verificar o diálogo com o fantástico, temas pelos quais a Telles contista é bastante conhecida em utilizar nas narrativas curtas.

Tal característica está presente em “Que se Chama Solidão”, parte da coleção *Invenção e Memória*, que representa a maturidade da escritora, na qual ela relembra sua infância e expande os fragmentos de sua memória por meio da fantasia e do mistério. Essas histórias foram consideradas ‘um exercício de exploração de mistérios’ (MACHADO *apud* TELLES, 2009, p. 125), mediante o processo de criação da escritora. “Que se Chama Solidão”, é um conto narrado em primeira pessoa, com a narradora relembando as pajens que a cuidaram no sítio durante a sua infância. Inicialmente, a história retrata um mundo aparentemente baseado em leis naturais. A trama desenvolve-se com a gravidez inesperada de uma das pajens da protagonista, Leocádia, seguida de um aborto que resulta na morte da jovem. Essa semelhança com a realidade é interrompida pelo momento em que a protagonista encontra uma entidade que parece ser o fantasma de Leocádia que surpreende o leitor (SOUSA, 2019).

O projeto de tradução proposto para “A Caçada” e “Que se Chama Solidão” pretende inserir estes contos no polissistema da literatura traduzida de língua inglesa (EVEN-ZOHAR, 1990), mantendo características de seus textos-fonte, incluindo elementos culturais, estruturas sintáticas e estilo textual, através de procedimentos tradutórios estrangeirizantes baseados em Venuti (1995, 2002) e Lanzetti *et al.* (2009), ampliando o espaço e a visibilidade para os contos de Lygia Fagundes Telles. As traduções contam também com as contribuições de Berman (2013) e Lambert e van Gorp (1985) com o intuito de produzir textos inovadores, capazes de promover resistência no polissistema supracitado.

TEORIA DO POLISSISTEMA – ITAMAR EVEN-ZOHAR (1990)

A Teoria do Polissistema baseia-se no esquema de Jakobson para linguagem e comunicação, no qual Even-Zohar (1990) descreve fenômenos translacionais de acordo com parâmetros comunicativos e oferece uma rede complexa de relações entre sistemas literários. Segundo a teoria, as obras traduzidas podem ser analisadas dentro de sistemas constituídos pela instituição (ou contexto) em que a tradução é produzida e distribuída, bem como o repertório da tradução (código), produtor (destinatário, escritor), consumidor (destinatário, leitor), mercado (contato, canal) e o produto (mensagem), ou a própria tradução. São sistemas literários, sociais e culturais que estão interligados.

A fim de fornecer um quadro de análise para traduções literárias de acordo com a Teoria do Polissistema, Lambert e van Gorp (1985) sugeriram uma metodologia que envolve o autor do texto-fonte, o texto-fonte, o leitor do texto-fonte e o autor do texto-alvo, o texto-alvo e o leitor do texto-alvo. Esses elementos podem ser agrupados como pertencentes a dois sistemas, o primeiro grupo pertence a um sistema de origem e o segundo, a um sistema de destino. Ambos os sistemas são descritos como dinâmicos e complexos.

A partir dos referenciais citados, enfatizam-se pesquisas sobre a relação entre os textos-fonte e os textos-alvo em termos de estilo, estrutura linguística e retórica, bem como o “papel das traduções no desenvolvimento de uma dada literatura (funções conservadoras *versus* funções inovadoras; funções exóticas ou não exóticas” (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 45, tradução nossa)¹.

Seguindo o paradigma estrangeirizante, o modelo de Lambert e van Gorp tem sido utilizado para operacionalizar as visões da Teoria dos Polissistemas, dada a descrição sistemática do modelo de seus componentes. O modelo de Lambert e van Gorp oferece uma visão não simplista de equivalência em que essa relação entre os textos-fonte e os textos-alvo é estabelecida de acordo com os esquemas de comunicação

1 *the role of translations in the development of a given literature (conservative versus innovative functions; exotic or non-exotic functions, etc.)* (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 45).

envolvidos. Nesse sentido, uma tradução aceitável é entendida como aquela mais próxima do leitor ou sistema de destino, enquanto uma tradução adequada se refere a um produto que está mais próximo do texto ou sistema-fonte, conforme descrito a seguir:

Como toda tradução é o resultado de relações específicas entre os parâmetros mencionados no esquema, será tarefa do estudioso estabelecer quais as relações são as mais importantes. Entre as prioridades a serem observadas, destacam-se, especialmente, as traduções orientadas ao texto-alvo (ou ‘aceitáveis’) e aquelas orientadas ao texto-fonte (ou ‘adequadas’). Entretanto, os grupos de traduções ‘aceitáveis’ podem ainda exibir características diferentes em relação às relações T2 --- T1, T2 --- A1, ou T2 --- R1. Do ponto de vista empírico, pode-se seguramente presumir que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente em relação ao dilema ‘adequado’ versus ‘aceitável’ (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 44, tradução das autoras)².

Embora essas abordagens binárias no esquema acima, T1 – T2 representa a relação entre textos individuais como o texto-fonte e o texto traduzido, ao passo que T2 – A1 representa a relação entre o texto traduzido e o autor do texto original e T2 e R1 refere-se à relação entre o texto traduzido e o público leitor do texto-fonte. Distante do aceitável, os produtos dos projetos de tradução discutidos neste artigo procuraram provocar estranheza no leitor-alvo e desestabilizar o subsistema literário de obras traduzidas nesse sistema-alvo. Assim, as prioridades deste projeto de tradução são definidas a nível microestrutural, **mantendo as características culturais, sintáticas, retóricas e de estilo textual**

2 *As every translation is the result of particular relations between the parameters mentioned in the scheme, it will be the scholar's task to establish which relations are the most important ones. Among the priorities to be observed, especially the target-oriented (or 'acceptable') translations and the source-oriented (or 'adequate') translations stand out. But groups of 'acceptable' translations can still show very different characteristics regarding the T2 --- T1, T2 --- A1, or T2 --- R1 relations. From an empirical point of view it can safely be assumed that no translated text will be entirely coherent with regard to the 'adequate' versus 'acceptable' dilemma (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 44).*

do texto-fonte, por meio de procedimentos tradutórios estrangeirizantes com vistas à construção de uma macroestrutura inovadora e resistente.

No entanto, traduzir um texto é uma experiência complexa, assim como pode ser produzir uma tradução resistente e estrangeirizada. A proximidade com o texto-fonte ou texto-alvo não parece ser uma escolha clara, como a citação abaixo indica:

indubitavelmente tragam aspectos importantes do problema da tradução para a superfície, elas são insuficientes para respeitar a natureza complexa da equivalência, no mínimo porque o tradutor, atuando dentro de uma situação específica de tradução, não necessariamente usa o T1 [texto-fonte] (ou S1 [sistema literário 1]) como o modelo dominante. Além do mais, nenhuma tradução aceita nem o T1 nem o S1 como um modelo exclusivo; inevitavelmente, conterà todos tipos de interferências derivadas do sistema alvo (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 46)³.

Segundo a teoria, a literatura consiste em um polissistema, assim como a cultura e a linguagem. Esses sistemas não são estanques, apresentam dinamismo, são alteráveis e estão em conexão uns com os outros. Ademais, a teoria reflete sobre a tradução transitando e sendo influenciada por um dado sistema literário fonte e outro alvo. Cada sistema tem seu próprio subsistema particular. Ao mesmo tempo, um sistema específico e suas contrapartes em outras culturas podem formar outro polissistema maior, que Even-Zohar chama de mega ou macropolissistema.

Outrossim, o polissistema literário envolve o centro e a periferia, em que um subsistema pode vir a substituir outro no centro ou ser lan-

3 *While these binary approaches undoubtedly bring important aspects of the translational problem to the fore, they fail to respect the complex nature of equivalence, if only because the translator, working in a particular translational situation, does not necessarily use T1 (or S1) as the dominant model. What's more, no translation ever accepts either T1 or S1 as its exclusive model; it will inevitably contain all kinds of interferences deriving from the target system* (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 46)

çado para a margem. Para isso, chega-se ao conceito de repertório, que consiste no “agregado de regras e materiais que governam tanto a fabricação quanto o uso de qualquer produto” (EVEN-ZOHAR 1990, p. 39). O repertório possui estratos canonizados e não canonizados: canonizados são os que possuem maior prestígio e ocupam o centro do polissistema; e os não canonizados são encontrados na margem desse polissistema.

Por fim, há outra distinção: os repertórios conservadores (oposição secundária) e os inovadores (oposição primária). Segundo Even-Zohar (1990), no repertório primário, ocorre a busca pela introdução de novos elementos, tornando um produto menos previsível, em oposição, no repertório secundário, os produtos derivados são construídos de acordo com esse modelo, não havendo inovação, portanto, o produto é previsível (EVEN-ZOHAR, 1990). O conceito de repertório primário norteia as presentes propostas de traduções que almejam a inovação e a imprevisibilidade para inserção da obra de uma escritora canonizada na literatura brasileira contemporânea na literatura traduzida para a língua inglesa, em um movimento que procura levar “The Hunt” e “That is Called Loneliness” para posições não periféricas no sistema alvo.

A PERSPECTIVA DA TRADUÇÃO ESTRANGEIRIZANTE – LAWRENCE VENUTI (1995, 2002)

Diferentemente de Lambert e Van Gorp (1985), os quais relativizam as possibilidades de abordagem tradutória, Lawrence Venuti em seus trabalhos *The Translator’s Invisibility: A History of Translation* (1995) e *Escândalos da Tradução: por uma Ética da Diferença* (2002) destaca as duas condutas que são comumente utilizadas em propostas tradutórias: a tradução minorizante (ou estrangeirizante) e a tradução fluente (ou domesticadora). Na perspectiva do estudioso, o tradutor faz escolhas quanto ao “grau e direção da violência empregada em qualquer tradução” (VENUTI, 1995, p. 19, tradução nossa)⁴, optando pelo caminho de estrangeirização ou domesticação do texto. Em suma, os procedimentos tradutórios estrangeirizantes transportam o leitor do texto-alvo até a cultura do texto-fonte, podendo provocar estranhezas para esse leitor

4 “the degree and direction of the violence at work in any translating” (VENUTI, 1995, p. 19).

ao deixar resíduos do estrangeiro, ao passo que os procedimentos tradutórios domesticadores aproximam o texto-alvo da cultura do leitor que receberá um texto mais fluente sem estranhezas.

Ademais, a tradução estrangeirizante representa uma forma de resistência das culturas “menores” frente à posição de domínio econômico, cultural e conseqüentemente linguístico dos Estados Unidos, e por assim dizer, da língua inglesa, em que muito tem que ser “adaptado” a sua língua e cultura de chegada, erradicando as singularidades do estrangeiro. Para Venuti (2002, p. 26) a “ascendência econômica e política dos Estados Unidos reduziu as línguas e as culturas estrangeiras a minorias em relação à sua língua e cultura”, logo, o estudioso encontra na tradução estrangeirizante uma forma de resistência contra essa redução provocada pela hegemonia estadunidense sobre as demais línguas e culturas.

Além de chamar a atenção ao texto-fonte como sendo uma tradução e, assim, enaltecendo o papel do tradutor, a tradução estrangeirizante contrapõe-se à tradução fluente, resistindo, de certa forma, ao domínio dessa língua “maior”, enquanto inscreve os valores domésticos promove exclusões linguísticas e culturais do estrangeiro (VENUTI, 2002).

Sendo assim, neste artigo optou-se por duas propostas tradutórias segundo o paradigma estrangeirizante.

REFLEXÕES ACERCA DA TRADUÇÃO DE “THE HUNT”

Nesta seção, concentram-se reflexões acerca da proposta tradutória de “The Hunt”, isto é, apresentam-se as estratégias utilizadas pelas pesquisadoras para manter o texto-alvo o mais próximo possível do estilo e estrutura do texto-fonte. Conseqüentemente, para a identificação de tais estratégias, utilizam-se as classificações de Lanzetti *et al.* (2009) em *Procedimentos Técnicos da Tradução*, permitindo não apenas a classificação, mas a verificação dos efeitos que cada procedimento acarreta à narrativa. De maneira geral, na tentativa de seguir a perspectiva estrangeirizante, em “The Hunt” foram utilizados os procedimentos de

tradução palavra-por-palavra, manutenção de itens culturais da cultura-fonte, manutenção de itens lexicais da cultura-fonte e manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (LANZETTI *et al.*, 2009).

Inicialmente, convém destacar que houve em “The Hunt” a intenção deliberada de manter termos em língua portuguesa, principalmente por eles servirem como resíduo da cultura de partida e por, possivelmente provocarem o estranhamento, conforme indica Venuti (2002). Assim, o procedimento de manutenção de itens culturais da cultura-fonte foi utilizado em dois momentos, como se verifica no Quadro 1:

Quadro 1 – Manutenção de Itens Culturais da Cultura-Fonte (exemplo 1)

Parágrafo 4º – “A Caçada”	Parágrafo 4º – “The Hunt”
– É um São Francisco .	<i>It’s a São Francisco.</i>

Fonte: Autoria própria (2021)

No excerto acima, manifesta-se na tradução a permanência do termo “São Francisco” em língua portuguesa. Essa estratégia de manutenção utilizada consiste em “reproduzir o item cultural do texto-fonte no texto de chegada sem nenhuma explicação ou explicitação. Tal procedimento ocorre principalmente quando o tradutor considera o item cultural presente no texto-fonte compreensível ao público-leitor do texto de chegada” (LANZETTI *et al.*, 2009, p. 8).

Optou-se por manter o termo em língua portuguesa tanto pelo intento em deixar um resíduo do estrangeiro para o leitor de língua inglesa, quanto porque esse santo, o São Francisco de Assis, é uma figura conhecida pelos fiéis da Igreja Católica, o que faz com que ele não seja um elemento cultural pertencente estritamente ao Brasil (*Saint Francis of Assisi* – inglês; *San Francesco d’Assisi* – italiano; entre outros), isto é, pela similaridade com a escrita desse nome em língua inglesa, deixar o termo em língua portuguesa promove a preservação do elemento cultural do texto-fonte. Adiante, no Quadro 2, verifica-se outra expressão que se manteve escrita em língua portuguesa no texto-alvo:

Quadro 2 – Manutenção de itens culturais da cultura-fonte (exemplo 2)

Parágrafo 18º – “A Caçada”	Parágrafo 18º – “The Hunt”
O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?	<i>The man lighted a cigarette. His hand was shaking. When? meu Deus! When had I watched to that same scene? And where?</i>

Fonte: Autoria própria (2021)

Nesse trecho, novamente buscou-se deixar o resíduo mantendo-se a expressão “meu Deus” escrita em língua portuguesa, portanto, fazendo uso também da manutenção de itens culturais da cultura-fonte. Esses esforços de manter algumas expressões escritas em língua portuguesa servem, de certa forma, para sinalizar ao leitor a origem do texto-fonte e, constituindo uma estratégia de validação da língua portuguesa frente ao domínio da língua inglesa.

Em sequência, destaca-se a tradução palavra-por-palavra, ou seja: “a tradução palavra-por-palavra pressupõe que o texto de chegada terá o mesmo número de palavras do texto original, obrigatoriamente na mesma ordem sintática” (LANZETTI *et al.*, 2009, p. 6), conforme o disposto nos quadros seguintes:

Quadro 3 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 1)

Parágrafo 11º – “A Caçada”	Parágrafo 4º – “The Hunt”
O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.	<i>The man was as pale and perplexed as the picture.</i>

Fonte: Autoria própria (2021)

Quadro 4 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 3)

Parágrafo 10º – “A Caçada”	Parágrafo 10º – “The Hunt”
– As cores estão mais vivas.	<i>“The colors are more vivid”.</i>

Fonte: Autoria própria (2021)

Os dois quadros são exemplos de trechos em “The Hunt” em que foi possível efetuar a tradução palavra-por-palavra de uma maneira não

problemática que comprometesse o sentido proposto na narrativa do texto-fonte. Assim, as pesquisadoras puderam utilizar essa estratégia e, mantendo a estrutura proposta no texto-fonte.

Contudo, quando não se pôde manter o número exato de palavras e seus correspondentes no texto-alvo, utilizou-se o procedimento de manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte. Esse procedimento, segundo Lanzetti *et al.* (2009), é adequado quando a ordem sintática ou as estruturas da língua-fonte se equiparam às da língua-alvo, mas a quantia de palavras do texto-alvo não é a mesma em comparação ao texto-fonte – por isso não pode ser classificada como tradução palavra-por-palavra. Os Quadros 5, 6 e 7 exemplificam tais procedimentos:

Quadro 5 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 2)

Parágrafo 29º – “A Caçada”	Parágrafo 29º – “The Hunt”
Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra.	Just leaves, just silence and leaves mixed in the shadow.

Fonte: Autoria própria (2021)

Quadro 6 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 3)

Parágrafo 29º – “A Caçada”	Parágrafo 29º – “The Hunt”
Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta [...]	So close to death! The slightest move he would make, and the arrow [...]

Fonte: Autoria própria (2021)

Quadro 7 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 4)

Parágrafo 41º – “A Caçada”	Parágrafo 41º – “The Hunt”
Em redor, tudo parado.	Around it, all still.

Fonte: Autoria própria (2021)

Novamente foram utilizados procedimentos estrangeirizantes, visto que se manteve essa proximidade com a organização estrutural do texto-fonte.

As estratégias sumariamente descritas nesta seção delineiam alguns dos esforços que foram tidos na produção de um texto-alvo ino-

vador e estrangeirizante por meio de práticas que mantivessem o texto traduzido próximo às construções linguísticas, estilísticas e textuais do texto-fonte e, assim, não se subordinando a língua “maior” em sua totalidade.

REFLEXÕES ACERCA DA TRADUÇÃO DE “THAT IS CALLED LONELINESS”

O conto “Que se chama solidão” seguiu um projeto tradutório estrangeirizante com a intenção explícita de tornar “That is Called Loneliness” um texto resistente e capaz de manter a poética do texto de Lygia Fagundes Telles. Para tal, os postulados de Venuti (1995, 2002) nortearam o seu projeto tradutório, combinados com a descrição dos procedimentos tradutórios de Lanzetti *et al.* (2009) e a proposta teórica de Berman (2013). Deste último, destacam-se:

a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiomatismos, o apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2013, p. 68).

Por um lado, o projeto tradutório de “That is Called Loneliness” evitou os procedimentos de clarificação, alongamento redução de ambiguidades, e, em alguma medida, restringir o apagamento da língua vernacular; por outro procurou preservar a iconicidade de “Que se Chama Solidão”, utilizando a manutenção de elementos culturais constitutivos da narrativa, dos quais destacamos a menção à expressão “agora é tarde porque a Inês já é morta”, bem como os versos da cantiga popular *Nesta rua*, obra de autor desconhecido, mas que foi musicada por Villa-Lobos para fins didáticos (SHIMABUCO, 2012), o que leva as presentes autoras

a indicar que a cantiga enraizada na cultura popular brasileira representa um elemento icônico no conto.

O procedimento de tradução para os dois exemplos de iconicidade supracitados foi a manutenção dos itens culturais em língua portuguesa no texto traduzido para a língua inglesa juntamente com a inclusão de notas de tradutor de modo a minimizar o apagamento da língua vernacular. O Quadro 8 a seguir, ilustra os procedimentos tradutórios escolhidos:

Quadro 8 – Manutenção de itens culturais no idioma do texto-fonte

Parágrafo 2º – “Que se Chama Solidão”	Parágrafo 2º – “That is Called Loneliness”	T.N. (Translator’s Note)
<p>– Escutei que a gente vai se mudar outra vez? perguntou minha pajem Juana. Descascava os gomos de cana que chupávamos no quintal. Não respondi e ela fez outra pergunta, Essa sua tia Laura vive falando que agora é tarde porque a Inês é morta, mas quem é essa tal de Inês? (grifo nosso).</p>	<p>– I heard we’re moving again? Asked my page Juana. Stripping the buds of sugarcane that we were sucking in the backyard. I did not answer and she asked another question, This aunt of yours, Laura, is always saying that now is too late because Inês is dead, so who is this Inês? (grifo nosso).</p>	<p><i>Inês de Castro is a Portuguese historical character who was the protagonist in the most famous and tragic romance involving Portuguese royalty. Inês de Castro was a noble who was deeply loved by D. Pedro, future king of Portugal and with whom she had four children. However, the relationship was not accepted by D. Afonso IV, king of Portugal, who order her assassination. After her death, D. Pedro affirmed that he had married Inês de Castro and crowned her as his post-mortem queen (SOUSA, 2018), hence the expression in Portuguese tarde porque a Inês é morta (now it’s too late because Inês is dead) referring to problematic situations when it is too late to change or solve any problem.</i></p>

<p>Nesta rua nesta rua tem um bosque Que se chama que se chama Solidão. Dentro dele dentro dele mora um Anjo Que roubou que rou- bou meu coração.</p>	<p>On this street on this street there's a forest That is called that is called loneliness. Deep Inside it deep inside it lives an Angel And he stole and he stole this heart of mine</p>	<p><i>The verses are part of a well-known nursery rhyme that is part of Brazilian culture.</i></p>
---	---	--

Fonte: Autoria própria (2021)

Os dois casos dispostos no quadro acima são exemplos da preocupação das autoras com os princípios da tradução ética defendida por Berman (2013) e Venuti (1995, 2002), fazendo escolhas que evitaram o apagamento da língua vernacular quando possível e mantendo itens culturais relevantes. A nota de tradutora(s) sobre a expressão “agora a Inês é morta” apresenta referências históricas que remetem à influência portuguesa na formação da cultura brasileira, aproximando o público-leitor da tradução à língua e cultura do texto-fonte. Além disso, a inserção dos versos da cantiga popular em língua portuguesa no texto traduzido para o inglês promoveu a preservação da iconicidade da obra mantendo o ritmo, a musicalidade da cantiga e também sua poética (BERMAN, 2013).

Outros elementos foram mantidos no idioma do texto-fonte para prevenir o apagamento desse idioma, conforme é possível observar nos trechos abaixo, com a preservação dos elementos culturais grafados em negrito:

*On the stone stairs leading to the vegetable garden, the children settled with the puppies, so many dogs that we did not know what name to give the puppy from Keite's last litter, **Hominho** was it called, eventually, he was a male.* (Trecho 1).

*She looked at me suspiciously, put the mango in her apron pocket and quickly raised her arms, off to the house of **Diva Louca**, but the last one to get there turns into a frog!* (Trecho 2).

*In the **fordeco** my father won in a raffle we followed, my father, Aunt Laura and my mother with me on her lap.* (Trecho 3).

As opções de manutenção de itens culturais da cultura-fonte são sugeridas por Lanzetti *et al.* (2009) como procedimentos estrangeirizadores, em confluência com os pressupostos teóricos de Venuti (1995, 2002). Entre tais procedimentos, ressaltamos a manutenção de estrutura sintática e manutenção de estilo. Entre os exemplos de manutenção de estrutura sintática, destacamos o uso da inversão para ênfase conforme visto no Quadro 9 a seguir:

Quadro 9 – Manutenção de estrutura sintática do idioma do texto-fonte

Parágrafo 1º – “ Que se Chama Solidão ”	Parágrafo 1º – “ That is Called Loneliness ”
Chão da infância. Nesse chão de lembranças movediças estão fixadas minhas pajens, aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidar desta filha caçula.	<i>Ground of infancy. In this quick shifting ground of memories are set my pages, those girls that my mother brought together to take care of this youngest daughter of hers.</i>

Fonte: Autoria própria (2021)

Esse procedimento, segundo explicam Lanzetti *et al.* (2009), é utilizado quando a ordem sintática ou as estruturas da língua-fonte se equiparam às da língua-alvo, mas a quantia de palavras do texto-alvo não é a mesma em comparação ao texto-fonte – por isso não pode ser classificada como tradução palavra-por-palavra. Assim como em “The Hunt”, a manutenção das estruturas sintáticas do texto-fonte foram procedimentos tradutórios predominantes em “That is Called Loneliness”.

Em termos de manutenção de estilo, destaca-se a peculiar pontuação usada para indicar linguagem oral utilizada por Lygia Fagundes

Telles no conto em questão, pois a autora faz uso do travessão para indicar a fala das personagens em três momentos, sendo que a maioria das falas das personagens não são marcadas pelo travessão. Entretanto, esse é o sinal de pontuação usado de acordo com a gramática normativa da língua portuguesa Cegalla (2000). No texto-alvo “That is Called Loneliness”, optou-se por manter a pontuação de acordo com o texto-fonte, conforme exibido no Quadro 10, com exemplos do uso do travessão:

Quadro 10 – Manutenção do estilo textual do texto-fonte com uso do travessão

“Que se Chama Solidão”	“That is Called Loneliness”
– Escutei que a gente vai se mudar outra vez? perguntou minha pajem Juana.	– <i>I heard we’re moving again? Asked my page Juana.</i>
– Menina afinada, tem voz de soprano!	– <i>Sings in tune, she has a soprano voice!</i>
– Então vamos lá.	– <i>Let’s go then.</i>

Fonte: Autoria própria (2021)

Ademais, manteve-se a pontuação de acordo com o texto-fonte nos casos em que o travessão não foi usado, forma esta utilizada com maior frequência em “Que se Chama Solidão”, marcando o estilo adotado pela autora para sinalizar as falas das personagens nessa narrativa. O Quadro 11 apresenta exemplos desses casos:

Quadro 11 – Manutenção do estilo textual do texto-fonte sem uso do travessão

“Que se Chama Solidão”	“That is Called Loneliness”
Sacudi a cabeça, não sabia. Você é burra, ela resmungou e eu fiquei olhando meu pé machucado onde ela pingou a tintura de iodo (ai, ai!) e depois amarrou aquele pano.	<i>I shook my head, I did not know. You’re stupid, she grunted and I stared at my hurt foot in which she poured the iodine tincture (ai, ai!) And then tied that cloth.</i>

Noite de tempestade, o vento uivando, uuuuuuh!... E a alma penada e apagava a vela e a alma penada ameaçando cair, Eu caio! Gemia a Juana com a mesma voz fanhosa das caveiras.	<i>Stormy night, the wind howling, uuuuuuh! ... And the lost soul and put out the candle and lost soul threatening to fall, I fall! moaned Juana in the same nasal voice as the skulls.</i>
---	---

Fonte: Autoria própria (2021)

De acordo com os exemplos citados nesta análise, conclui-se que a lógica tradutória em “That is Called Loneliness” prezou pela manutenção de estrutura linguística e retórica, de acordo com os Quadros 9, 10 e 11, assim como do estilo do conto, incluindo a manutenção de elementos culturais na língua fonte conforme descritos nos três excertos citados e no Quadro 9. Entre esses exemplos, destacam-se a manutenção dos versos da cantiga “Que se Chama Solidão”, que é também o título do conto, preservando a iconicidade do conto, bem como o estilo e estrutura sintática do texto-fonte.

Conjuntamente, tais procedimentos tecem “That is Called Loneliness”, um texto-alvo permeado por inovações permitidas pela proposta das funções inovadora e exótica defendidas por Lambert e Van Gorp (1985). Combinadas com as ideias de Berman (2013) e os procedimentos de Lanzetti *et al.* (2009) foi possível oferecer traduções resistentes de dois exemplos de obras da escritora consagrada da literatura brasileira contemporânea permeadas por uma brasilidade ímpar, com nuances ora europeias, ora africanas, ora urbanas e ora rurais. O dinamismo contemplado por Even-Zohar (2020) certamente é adequado para abarcar esse movimento tradutório e converge com a proposta de tradução resistente de Venuti (1995, 2002).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo apresentou duas propostas de traduções comentadas e estrangeirizadas dos contos “A Caçada” (TELLES, 2009) – traduzido para “The Hunt” e “Que se Chama Solidão” (TELLES, 2009) – então traduzido para “That is Called Loneliness”. Foram feitos os esforços necessários para realizar traduções estrangeirizantes, pois levou-se em

consideração a perspectiva cunhada por Venuti (1995, 2002) à medida que “qualquer uso da língua é um lugar de relações de poder” (VENUTI, 2002, p. 24) a tradução estrangeirizante atua como forma de resistência à hegemonia da língua inglesa.

Sendo assim, ao adotar essa perspectiva, as traduções “The Hunt” e “That is Called Loneliness” priorizaram a estrutura linguística, retórica, estilo, elementos culturais e iconicidade de seus textos-fonte. Dessa forma, foram utilizados os procedimentos tradutórios: tradução palavra-por-palavra, manutenção de itens culturais da cultura-fonte, manutenção de itens lexicais da cultura-fonte e manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (LANZETTI *et al.*, 2009), a fim de produzir textos-alvo que levassem o leitor de LI até o texto-fonte, com seus resíduos do estrangeiro dispondo, portanto, de uma macroestrutura inovadora e resistente. Ademais, evitaram-se a clarificação, o alongamento, restringindo o apagamento da língua portuguesa, especialmente quando esta era constitutiva de elemento icônico e/ou poético, com elementos fantásticos e culturais emblemáticos de Lygia Fagundes Telles preservados em “The Hunt” e com um “colorido” urbano, rural, religioso, histórico, africano, português e caracteristicamente brasileiro em “That is Called Loneliness”.

REFERÊNCIAS

- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 43. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics today*, v. 11, n. 1, 1990, p. 10-27. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo. *The manipulation of literature*. London: Croom Helm 1985.
- LANZETTI, Rafael *et al.* Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação. *Revista do ISAT*, São Gonçalo, n. 7, 2009.
- MACHADO, Ana Maria. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- NUNES FILHO, Milton. *Biografia Lygia Fagundes Telles*. 2006. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/229924>. Acesso: 20 mar. 2020.
- PRESOTTO, Bianca. *Tradução comentada de A caçada de Lygia Fagundes Telles: uma proposta estrangeirizante*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2021. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/24891>. Acesso em: 1 jun. 2021.
- SHIMABUCO, Luciana Sayure. *Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos*. In: *2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. 23 a 25 de novembro 2012, ECA/USP: São Paulo. Proceedings. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002756466.pdf>. Acesso em: 28 maio 2021.
- SOUSA, Maria. Inês de Castro in England. *Revista de Estudos Anglo-Portugueses/Journal of Anglo-Portuguese Studies*. p. 71-98, 2018. DOI: 10.34134/reap.1991.208.271. Acesso em:
- SOUSA, Maria Vilani. O sobrenatural como expressão da memória em “Chave na porta” e “Que se chama solidão” de Lygia Fagundes Telles. *Revista de Letras JUÇARA*, Caxias, v. 03, n. 01, p. 81-99, ago. 2019. Disponível em: file:///C:/Users/LabMat7/Desktop/CLAUDIA%202021/ARTIGO%20EDT/SOUSA%202019.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução Laureano Pelegrin, Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

Apêndice A – Trecho de “*The Hunt*” tradução do conto “A caçada” de Lygia Fagundes Telles (2009) por Bianca Presotto (2021)⁵

The antique store had the smell of a sacristy ark with its moldy cloths and books eaten by moths. With his fingertips, the man touched a pile of paintings. A moth took off and bumped against a picture of severed hands.

“Beautiful picture”, he said.

The old woman took a hair clip off her hair bun and cleaned her thumbnail. She put the clip back in her hair.

“It’s a São Francisco”.

He, then, slowly turned to the tapestry which covered the whole wall at the back of the store. He came closer. The old woman came closer too.

“I’ve already noticed that your real interest is in this. It’s a shame it is in this state”.

The man held out his hand to reach the tapestry, but did not touch it.

“It seems that it is clearer today...”.

“Clear?” – repeated the old woman, putting the glasses on. She swept her hand along the surface of that old, worn-out, tapestry. “Clear, how?”

“The colors are more vivid. Did you put something on it?”

The old woman stared at him. She looked down at the image with the severed hands. The man was as pale and perplexed as the picture.

“I didn’t put anything on it. Why are you asking?”

“I’ve noticed some difference”.

“No, I didn’t put anything on it, this tapestry can’t stand the slightest brush, don’t you see it? I think it’s the dust that is holding the cloth”, she added, taking off her hair clip again. She rolled it on her fingers with a thoughtful air. With a tut: “It was a stranger who brought it, he needed a lot of money. I said that the cloth was much too worn, that it would be difficult to find a buyer, but he insisted so much... I nailed it on the wall and there it is. But it’s been so many years. And the young man never appeared anymore”.

“Extraordinary...”.

5 A tradução completa está disponível na dissertação de mestrado de Bianca Presotto (2021), disponível em <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/24891>.

Apêndice B – Trecho de “*That is called loneliness*” tradução do conto “*Que se chama solidão*” de Lygia Fagundes Telles (2009) por Claudia Marchese Winfield (2021)⁶

Ground of infancy. In this quick shifting ground of memories are set my pages, those girls that my mother brought together to take care of this youngest daughter of hers. I see this mother energetically stirring the pot of guava paste or playing those sad waltzes on the piano. On party days she pinned on the shoulder of her dress the branch purple velvet violets. I see Aunt Laura, the eternal widow that sighed and said that my father was a very unstable man. I did not know what unstable meant, but I knew that he liked to smoke cigars and play cards with friends at the club. Aunty then explained, this kind of man could not stop in one place for long, therefore he was constantly being removed from one city to another as a promoter or chief constable. Then my mother made such calculations for the future, grumbled a bit and went to pack the bags.

– I heard we’re moving again? Asked my page Juana. Stripping the buds of sugarcane that we were sucking in the backyard. I did not answer and she asked another question, This aunt of yours, Laura, is always saying that now is too late because Inês⁷ is dead, so who is this Inês?

I shook my head, I did not know. You’re stupid, she grunted and I stared at my hurt foot in which she poured the iodine tincture (ai, ai!) And then tied that cloth. On the other foot, the sandal heavy with mud. This page and black orphan, was a lost sheep, I heard the priest say to my mother. She gave me a bath, combed my hair and told me stories during that time when I did not attend school yet. When she went to meet her boyfriend who worked in a circus, she would spread her curly hair in strands with a ribbon tied on the end of each strand and brushed her hair until it fan out like a black sun. Just as quickly she made hairpins in my hair on procession days because she warned that an angel must have curls. [...]

6 A tradução completa está disponível mediante solicitação para claudiam@utfpr.edu.br.

7 T.N. *Inês de Castro* is a Portuguese historical character who was the protagonist in the most famous and tragic romance involving Portuguese royalty. *Inês de Castro* was a noble who was deeply loved by D. Pedro, future king of Portugal and with whom she had four children. However, the relationship was not accepted by D. Afonso IV, king of Portugal, who order her assassination. After her death, D. Pedro affirmed that he had married *Inês de Castro* and crowned her as his post-mortem queen (SOUSA, 2018), hence the expression in Portuguese expression “*agora a Inês é morta*” (now, *Inês is dead*) referring to problematic situations when it is too late to change or solve any problem.

After dinner it was time for stories. On the stone stairs leading to the vegetable garden, the children settled with the puppies, so many dogs that we did not know what name to give the puppy from Keite's last litter, *Hominho* was it called, eventually, he was a male. At that time, Filó, a crazy cat that must have abandoned her litter, according to Joanna, and now nursed Keite's puppies, who in a crisis, had rejected them all. Aunt Laura then warned, dogs also have crisis, like us, look, pointing at Keite, who was biting the puppies that were looking for her tits. My mother agreed, but that same day she bought in a bottle at the pharmacy.

Before dinner there were religious teaching and the first letters. We went to the room where there was always a feuilleton on the table. Juana, looking at the magazine cover, would say Read, Godmother, read this one! My would mother take the magazine of Juana's hands, You know you'll read when you learn how to read!

The stories of nights on the stairs. I covered my eyes-ears in the worst bits and the worst of all was that when the bones of the lost soul began to fall from the ceiling in front of the traveler who took shelter in the abandoned castle. Stormy night, the wind howling, uuuuuuh! ... And the lost soul and put out the candle and lost soul threatening to fall, I fall! moaned Juana in the same nasal voice as the skulls.

[..]

The page that came next was also an orphan, but white. She did not know to tell stories, but she could sing and swirl with me while she sang. She was called Leocadia and had two thick braids in which she attached tiny jasmine flowers of from the backyard. Everyone would to listen to the song she used to sing while washing clothes in the tank:

*Nesta rua nesta rua tem um bosque
Que se chama que se chama Solidão.
Dentro dele dentro dele mora um Anjo
Que roubou que roubou meu coração⁸.*

8 *T.N. The verses are part of a well-known children's song that is part of Brazilian culture, the verses can be translated as follows:*

On this street on this street has a forest That is called that is called loneliness. Deep Inside it deep inside it lives an Angel And he stole and he stole this heart of mine

– Sings in tune, she has a soprano voice! Said Aunt Laura and I ran to hug Leocádia, Aunty said she had a soprano voice! She laughed and asked what it was and I didn't know it either, but I liked the unknown words, Soprano, soprano! I repeated and twirled together while she started singing again, On this street on this street [...] But what happened, are you crying? I wiped my face on the hem of the skirt, I had a twinge in the bottom tooth! She frowned. But didn't the dentist fill this tooth? Wait, I'm going to get Doutor Lustosa's Wax, she warned, but I pulled her by the arm, No need, it's over! She said she opened the bag and stuffed the turkey inside:

– Let's go then.

On the sidewalk, she took the lead in her short, fast pace, head down, mouth shut. I followed, looking back and looking at the sky, There is no moon! I said and she didn't answer. I tried to whistle, On this street on this street there's a forest and my voice came out breathless. We went up the hill in silence.

MACBETH E SUAS REESCRITAS: AS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS E SENTIDOS NA TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, ENCENAÇÃO E INTERMEDIALIDADE

Maíra Castilhos
Marina Bento Veshagem

INTRODUÇÃO

Na introdução à coletânea de artigos *Translation, History and Culture* (1990), os organizadores André Lefevere e Susan Bassnett afirmam que “a tradução é uma das muitas formas sob as quais as obras de literatura são reescritas” (BASSNET; LEFEVERE, 1990, p. 10). Segundo eles, outras formas de reescrita poderiam ser as resenhas, a crítica, a historiografia literária, as antologias e as transposições para outros sistemas semióticos, como, por exemplo, o cinema, a televisão e o teatro. Assim, podemos pensar que as reescritas produzem novos textos a partir de outros já existentes, de maneiras bastante diversas.

Com base nessa reflexão inicial, este trabalho se propõe a pensar as reescritas – especialmente a tradução, a adaptação, a encenação teatral e suas interações com diferentes mídias – a partir das relações entre

esses textos, suas produções de sentido, buscando questionar e desestabilizar a noção de original e ampliar as possibilidades de leituras. E, para isso, partimos do texto de teatro, especialmente da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, analisando algumas de suas reescritas a fim de trazer à tona e desenvolver as questões citadas.

MACBETH E SUAS TRADUÇÕES

Macbeth, peça do dramaturgo William Shakespeare, de 1606, conta a história desse personagem que foi de fato uma figura da história escocesa que reinou por 17 anos, de 1040 a 1057. Ela é baseada nas *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda*, compiladas por Raphael Holinshed, publicada em 1587. Este texto narra catástrofes engendradas pelo regicídio e indica que, uma vez o trono conquistado pelo sangue, inicia-se uma engrenagem diabólica, pois, para manter o poder, o assassino deve eliminar todos seus potenciais inimigos.

Há algumas diferenças significativas entre os dois textos. Shakespeare atribui à figura de Macbeth a autoria de diversos crimes que na *Crônica* eram imputados a outras figuras. A passagem da morte do rei Duncan por Macbeth, impulsionado por sua esposa, quando o soberano passava a noite em sua casa, é tomada do relato que Holinshed fez do assassinato do rei Duffé por Donwald. Diferente da *Crônica*, Shakespeare apresenta o rei como sábio e virtuoso e suprime os cúmplices do assassinato (Banquo é inocentado). Além disso, o bardo restringe o tempo da ação, pois o assassinato de Duncan acontece na primeira noite de sua hospedagem na casa de Macbeth, enquanto, para Holinshed, o protagonista só decide matar o rei após meses de hesitação. Por fim, Shakespeare também apaga os dez anos de prosperidade e justiça que separam o assassinato de Duncan do homicídio de Banquo, cometido por Macbeth. Talvez essa decisão de acelerar o tempo da ação tenha tornado Macbeth um personagem ainda mais sanguinário, o que pode ser um dos motivos para se ter criado uma crença antiga, e generalizada no mundo teatral anglófono, de que a peça seria “amaldiçoada”, por isso, seu nome não deveria ser pronunciado em voz alta, e muitos referiam-se a ela como “the Scottish play” (“a peça escocesa”).

Macbeth foi traduzido inúmeras vezes para diversas línguas. Apenas para o português brasileiro constam pelo menos 12 traduções. Fora as traduções, diretas ou indiretas, feitas desde o século XIX, de apenas alguns versos e fragmentos ou para uma determinada encenação (MARTINS, 2008). Foram feitas também inúmeras adaptações da peça, que partiam apenas da ideia geral do texto com mudanças na trama, nos personagens e na linguagem, além de outras voltadas exclusivamente para o público infantojuvenil e inúmeras versões feitas para o palco que não foram sequer publicadas.

Quando falamos das traduções de *Macbeth*, sejam diretas, indiretas, adaptações ou versões, surge também a pergunta: qual seria o texto original? Isso é relevante para a peça em questão pois o texto que conhecemos, que é base para as edições conhecidas da obra, é do “Primeiro Folio”, baseado no “promptbook” (texto do contrarregista) datado de 1623, com prováveis interpolações de outros autores, em especial Thomas Middleton, que é considerado o adaptador da peça. Aliás, este único texto impresso de *Macbeth* parece apresentar a obra não como escreveu Shakespeare, mas como o dramaturgo Middleton o revisou mais tarde para sua peça “The Witch”. Há grande probabilidade inclusive de que as duas músicas que aparecem no texto de *Macbeth* tenham sido acrescentadas por Middleton e que a referência às “weyrd sisters” como bruxas também tenham sido feitas por ele, ou seja, as preparações do texto para a encenação podem ter interferido em sua fixação, o que teria tornado o texto no que conhecemos hoje como original.

Além disso, para escrever *Macbeth*, Shakespeare teria se inspirado nas *Crônicas*, mas também nas obras anteriores de Hector Boece, *Scotorum historiae* (1526, 1575) e de George Buchanan, *Rerum Scoticarum historia* (1582) (RAFFAELLI, 2008). Além desses, outros escritos contribuíram para o texto da peça, tais como as tragédias latinas de Sêneca, os escritos gnósticos e, em particular, a Bíblia, da qual são retiradas duas citações muito relevantes para o desenrolar da trama: “Ninguém nascido de mulher” e “A vida não é mais que uma sombra errante”.

Esta trama de inspirações, reescritas e fixações escritas de *Macbeth* tiram a centralidade do texto como um original inabalável, bem como

o caráter definitivo de suas traduções futuras. De qual original partem essas traduções? Tudo depende igualmente da concepção que se tem de tradução, que é invariavelmente histórica. Por exemplo, durante muito tempo houve uma tendência à modernização das pontuações nas traduções. Praticamente todas as edições francesas dos séculos XVI, XVII e XVIII modernizam e “corrigem” a pontuação das peças de Shakespeare. Já os ingleses, por exemplo, perceberam, nos anos 1920, que era necessário parar de modernizar a pontuação dessas peças, pois havia uma pontuação de teatro nos textos.

Até recentemente os campos da adaptação e da tradução eram separados, como se não se confundissem ao longo da história, e raramente se cruzavam. Hoje já podemos entrecruzar questões pertinentes às duas áreas com tranquilidade, o que nos leva a refletir que toda tradução teria elementos de adaptação e de reescrita. Ou ainda que toda reescrita é uma tradução, ou uma adaptação, apesar de que ambas ainda estão fadadas a serem consideradas menores e subsidiárias, não tão boas quanto o “original” (HUTCHEON, 2011). Original este que finalmente já começa a deixar de impor ao tradutor uma obrigação de fidelidade, pois que esse original é escolhido, criado, e não podemos esquecer que há sempre uma relação de leitura, com o leitor, com o público, com o tradutor, com o encenador.

MACBETH E OUTRAS REESCRITAS

Vamos dar um passo atrás e pensar nos motivos pelos quais escolhemos o teatro, a partir de uma peça específica, para falar sobre formas de reescrita. A primeira resposta seria certamente pela sua potência, que vai além do texto escrito fixado. Se todo texto, mesmo escrito apresenta essa mesma potência, o texto teatral a grita, pela força de encenação que está em sua base, na teatralidade. Isso garante uma capacidade de se deparar com o jogo, a farsa, com os diversos elementos (luz, cenário, voz, sons, tecnologias), de se reinventar, além de manter contato direto com o público, o espectador, e fazer assim movimentar todos os textos com os quais está em relação e escancarar o questionamento que aqui colocamos: o que é o original?

Quando falamos de teatro nesse sentido, estamos pensando especialmente na forma de fazê-lo a partir do início do século XX, com a criação do que se conhece hoje como encenação. Até o final do século XIX, as teorias de teatro mais conhecidas na França tinham como objeto principal o texto poético. Quando falavam da representação, apenas explicavam como realizar coisas difíceis em cena ou declamar corretamente o verso alexandrino trágico, em tratados de dicção. A partir de 1880, começam a se multiplicar as reflexões teóricas sobre o teatro (ROUBINE, 2003). Nas décadas seguintes, foram publicados importantes ensaios que questionam o fazer teatral, como o “La mise-en-scène du drame wagnérien”, de Adolphe Appia, em 1895, e dez anos depois “De l’Art du Théâtre”, de Gordon Craig. Essa crítica ao estado reinante da arte foi uma das condições principais elencadas por Jean-Jacques Roubine em *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998) para o surgimento do que passou a ser chamado teatro moderno, atrelado ao conceito nascente de encenação.

As outras duas condições principais, ainda segundo Roubine, para as mudanças no fazer teatral na virada para o século XX foram resultado da revolução tecnológica: o advento da luz elétrica, que modificou as relações e potencialidades em cena, e o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação, que permitiram maior circulação de teorias e práticas teatrais entre fronteiras. Na Europa, até o final do século XIX, as fronteiras geográficas e também políticas separavam o que era chamado “bom gosto”, especialmente o francês, do resto do mundo. A partir de 1860 isso começa a ser bagunçado, e uma tradição nacional não necessariamente era mais capaz de explicar as teorias e práticas teatrais, bem como um território não podia mais circunscrevê-las. Nesse contexto, vive e produz André Antoine, que passa a ser considerado o primeiro encenador no sentido moderno da palavra, por ter constituído em seu nome a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou, e também por ter sido o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação (ROUBINE, 1998).

Ora, nos dias de hoje esta é provavelmente a pedra de toque que permite distinguir o encenador ou diretor do

régisseur, por mais competente que seja: reconhecemos o encenador pelo fato de que sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator (ROUBINE, 1998, p. 24).

E é a encenação, enquanto ato de colocar em perspectiva, em cena, diversos elementos, que começa a questionar a primazia da palavra e experimentar novas maneiras de colocar voz e corpo no espaço, junto das possibilidades dos recursos técnicos da iluminação. Se hoje cada montagem de um texto teatral é vista como única e cada apresentação de teatro, ou mesmo uma leitura, é irrepetível, diferente a cada dia, é porque o teatro, enquanto encenação aponta para o que há de embate, de violento no teatro, e libera o sentido em sua multiplicidade. Não se vai mais ao teatro para ouvir o texto tal e seus intérpretes, mas sim para ver a montagem de fulano, com beltrano em cena, ou como tal encenação criou e releu o texto tal. “Hoje, eles vão ver antes de mais nada uma *mise-en-scène*, ou seja, um complexo do qual o texto e os intérpretes são apenas elementos integrantes. (...) em 1979 o que se vai ver é menos uma adaptação do *Mefisto* escrita por Klaus Mann do que a realização do *Théâtre du Soleil* (Ariane Mnouchkine)” (ROUBINE, 1998, p. 42). No teatro, a autoria não é estável, cada encenação, com suas escolhas, desestabiliza a ideia frágil de autoria.

Além disso, nas décadas de 1950 e 1960, com a negação do dramático, surgem diversas experimentações nos teatros de vanguardas, com suas terminologias: teatro pop, teatro visual, performance, pós-épico, teatro concreto. Isso ocorre em função da ampla diversificação dos fenômenos artísticos. Recentemente, essas nomenclaturas foram sintetizadas através do termo “pós-dramático”, por Hans-Thies Lehmann. É

importante salientar que não existe “o” teatro pós-dramático, e sim teatros com influências pós-dramáticas. Trata-se, portanto, de um teatro que existe para além do drama, onde a cena deixa de seguir a lógica da escrita e passa a seguir a lógica do pensamento. Um teatro de situação e não de ação, onde a teatralidade está na manipulação do espaço e do tempo. Cada vez mais temos espetáculos imagéticos, em que a palavra é substituída por imagens em busca de uma ampliação de sentidos. Os signos não são colocados em favor de uma ideia, eles surgem para construir uma relação com o espectador. Cada vez mais há uma busca pela ampla participação do espectador, além do processo de representação colocado no centro do que é mostrado.

Desta forma, em pleno século XXI, não podemos desconsiderar a influência dos novos recursos tecnológicos na arte. O ser humano vive num embate direto com o seu meio e cria seu próprio sistema conceitual – a partir do qual irá interferir no mundo. Desta forma, devemos considerar que vivemos diante de uma cultura midiática. Teatro e mídia tornam cada vez mais difícil separar uma arte de outra. De Bob Wilson a Kantor, há uma grande variedade em relação à linguagem teatral, que vai além da forma tradicional do drama. As ideias e as fantasias adquirem novas características na cultura midiática.

MONTAGENS PARA O PALCO E O CINEMA

A partir dessa reflexão sobre o teatro, podemos dizer que, mesmo que o texto teatral escrito tenha por si só sua extrema relevância, ele é concebido tendo como fim desejável a encenação. Dizem que *Macbeth* foi encenada, no teatro, pela primeira vez já em 1606. Em meados do século XVII, foi encenada em ópera, com música e dança, ampliando o papel de Lady Macduff. Teve também uma montagem polêmica em 1773, no Royal Opera House, em Covent Garden, em Londres, pois além de o ator que interpretava o protagonista ter 80 anos, ele usava um figurino escocês e não o de um brigadeiro inglês, como se costumava até então.

Entre as produções mais propagandeadas do século XX está a do Federal Theater Project, do Lafayette Theatre, no bairro nova-iorquino

do Harlem, de 14 de abril a 20 de junho de 1936. Nesta montagem, Orson Welles, em sua primeira produção no palco, dirigiu Jack Carter e Edna Thomas, com Canada Lee como Banquo, numa produção inteiramente composta por atores afro-americanos. Welles ambientou a peça no Haiti pós-colonial e dúzias de tambores africanos lembravam o coro de bruxas de Davenant.

A mais longa temporada da peça na história da Broadway, dirigida por Margaret Webster, teve 131 performances no ano de 1941. Já uma das consideradas mais notáveis foi a da Royal Shakespeare Company, em 1976, com um cenário minimalista, no teatro *The Other Place*: o palco pequeno, quase circular, focalizava a atenção dos espectadores na dinâmica psicológica dos personagens.

Na atualidade temos versões fantásticas a partir do uso das novas tecnologias no teatro, como é o caso de “*La Dissolution de Lady Macbeth*”, do encenador canadense Michel Lemieux (2019). Nesta peça, a partir de hologramas, temos a criação de personagens virtuais que geram ilusão de ótica no espectador. No teatro brasileiro, a peça ganhou adaptação de Aderbal Freire-Filho e João Dantas e foi interpretada por elenco contando com Daniel Dantas como Macbeth e Renata Sorrah como Lady Macbeth. Temos ainda, a versão, extremamente híbrida, que oscila entre teatro-instalação-performance da encenadora Christiane Jatahy, “*A floresta que anda*” (2015), que será abordada mais à frente.

Dezenas de filmes foram feitos a partir de *Macbeth*. Alguns deles bastante recentes são: *Macbeth* (2018), de Kit Monkman (Reino Unido), gravado com *chroma key*, explora limites entre teatro e cinema e mantém muito do texto conhecido como original; *Lady Macbeth* (2016), de William Oldroyd, do Reino Unido; *Macbeth* (2015), filme britânico de 2015 dirigido por Justin Kurzel e estrelado por Michael Fassbender no papel-título e Marion Cotillard como Lady Macbeth. Não podemos esquecer também dos clássicos americanos *Macbeth* (1971), de Roman Polanski e *Macbeth* (1948), de Orson Welles e da importância de *Trono Manchado de Sangue* (1957), de Akira Kurosawa, que transpôs *Macbeth* para o Período Sengoku japonês. No Brasil, foi gravado em 2015 *A*

Floresta que se Move, do diretor Vinícius Coimbra, com Gabriel Braga Nunes e Ana Paula Arósio nos papéis principais.

A variedade de possibilidades de adaptações e reescritas revela o quanto a relação entre textos e reescritas não são fixos, facilmente determináveis. Cada vez que o texto é reescrito, muda a maneira de dizer. No caso do cinema, mais do que uma mídia diferente, muda o jeito de contar, logo, muda o sentido desse texto. E, se muda o sentido, já se trata de textos diferentes, por isso, não há roubo de histórias, não há original. “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

ADAPTAÇÕES DE *MACBETH*: *UBU REI* E *MACBETT*

Outros textos importantes que estão na órbita de *Macbeth* e que recontam essa história de uma forma diferente são as peças *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry, e *Macbett* (1972), de Eugène Ionesco. Ambas colocam o texto de Shakespeare em perspectivas totalmente distintas, em outros contextos, e com variações absolutas de texto.

Eugène Ionesco leu *Macbeth* em uma tradução para o francês, a de Sylvain Dhomme. Quando decide escrever *Macbett*, em 1972, o contexto é outro. Shakespeare produziu na era elisabetana, Ionesco, em plena Guerra Fria. Antes a questão era o assassinato, o homicídio na manutenção do poder, depois, o que havia era o assassinato em massa, o genocídio.

Macbett foi encenada diversas vezes, sendo duas das mais famosas as de Jacques Mauclair (1972) e Jorge Lavelli (1992) e foi traduzida para o inglês, o holandês e agora para o português, ainda sem publicação.

Em *Macbeth* são elencados mais de 30 personagens, enquanto Ionesco convoca cerca de 20, e ainda segundo a rubrica alguns podem ser suprimidos, de acordo com o desejo do encenador. Ionesco acrescenta personagens cotidianos, pouco épicos, como um limonadeiro, um negociante de trapos e um caçador de borboletas, em contraste com Shakespeare, que investe em um número maior de nobres, lordes, cavalheiros.

Em diversas entrevistas, Ionesco relata uma vontade antiga de escrever uma peça sobre a loucura do poder, e em um dos manuscritos redigidos por ele, armazenado no Fonds Ionesco, em anotações sobre a cena da morte de Lady Macbeth, faz a seguinte observação: “devo fazer uma peça da culpabilidade e da morte¹” (FONDS IONESCO, pasta 114). Um grande impulso para concretizar esse desejo foi *Shakespeare nosso Contemporâneo* (2003 [1961]), livro de Jan Kott – crítico de teatro e cinema polônês, que viveu na Polônia socialista no período em que o país esteve sob dominação soviética, era comunista e sobreviveu aos campos de concentração. Sobre a inspiração no texto de Kott, Ionesco escreve:

A ideia de fazer uma peça a partir de Macbeth surgiu da leitura de Shakespeare nosso contemporâneo, o belo livro de Jan Kott publicado em 1962. Segundo ele, o que Shakespeare queria mostrar é que o poder absoluto corrompe absolutamente, que todo poder é criminoso. E, falando de Macbeth, nessa perspectiva, Kott pensa em Stálin² (IONESCO, 1977).

Além da relação com o texto de Kott, Ionesco diz ter se inspirado sobretudo no pai Ubu, figura de uma série de peças de teatro de Alfred Jarry, sendo a mais conhecida a *Ubu Rei* (1896). A noção do assassinato impiedoso em *Macbett* e em *Macbeth* é um aspecto que as aproxima de *Ubu rei*.

Na peça de Jarry, o protagonista pai Ubu é o protótipo da cobiça, da gula, da tirania e do uso abusivo de violência. Ele é um burguês que quer apenas deglutir tudo o que cai em suas mãos e, impulsionado pela mulher, a mãe Ubu – da mesma estirpe –, assassina o rei Venceslau e usurpa o trono da Polônia. As únicas motivações para este personagem covar-

1 “je dois faire une pièce de la culpabilité et de la mort” (Tradução da autora Marina Veshagem).

2 “L’idée de faire une pièce d’après Macbeth m’a été donnée par la lecture de *Shakespeare notre contemporain* le très beau livre de Jan Kot publié en 1962. Selon lui, ce que voulait montrer Shakespeare c’est que le pouvoir absolu corrompt absolument, que tout pouvoir est criminel. Et parlant de Macbeth dans cette perspective, Kott pense à Staline” (Tradução da autora Marina Veshagem).

de e estúpido eram simplesmente enriquecer de maneira rápida e poder comer muito patê de fígado. Ao ser rei, massacra os nobres, em seguida os funcionários, em seguida os camponeses. Finalmente, ele executa mesmo seus presos, desfigura as pessoas porque assim o quer e roga aos soldados russos que não atirem em sua presença, porque ele não gosta.

Ubu Rei é visto por alguns críticos como uma adaptação de *Macbeth*. Assim como na peça de Shakespeare, o protagonista de Jarry é levado a matar todos para garantir sua soberania, é sua mulher quem o convence a assassinar o rei da Polônia e ficar com o trono, mas, como na peça de Ionesco, não há herói, não há culpa, nem estabilidade a ser restituída.

Assim, a relação entre *Macbeth*, *Macbett* e *Ubu Rei* tampouco se define de maneira fixa, estável. Ao colocar as duas peças sonoramente semelhantes separadas por Ubu, provoca-se que elas possam se modificar mutuamente, que uma interfira na outra, sem que seja possível esgotar as relações entre elas.

REESCRITAS INTERMEDIAS NO TEATRO

E quando as montagens teatrais são formas de reescrita que usam outras mídias? Quais são as novas relações que surgem entre o texto dito original, o texto escrito, montagem no palco e ainda com tantos recursos de diferentes mídias?

O teatro é também um lugar onde as mídias são utilizadas como fonte de inspiração. O cinema, o rádio, o vídeo ou a informática são utilizados sobre a cena teatral. Assim, para Christopher Balme (*apud* HAGEMANN, 2013, p. 25), o teatro pode ser considerado uma hiper-mídia, capaz de colocar em cena todas as outras mídias, de as tematizar e de as realizar.

Se pensarmos na história do teatro, ele se modificou cada vez que uma nova mídia (da escrita à internet) surgiu na paisagem mediática. O teatro reagiu ao rádio com a peça radiofônica. Com o cinema, a montagem das cenas no teatro pode ser considerada uma reação ao filme. Com a televisão, surgem os *happenings*, as performances. E muitas coisas começam a aparecer a partir do computador e das experiências digi-

tais (especialmente agora em 2020, em tempos de pandemia). Nas duas últimas décadas, as tecnologias digitais e de informação favoreceram a proliferação de novas práticas artísticas híbridas e de mídias, propondo diversos meios de comunicação que facilitam a colaboração e as interações à distância.

Vale ressaltar que as mídias influenciam nosso conhecimento sobre o mundo. Isso porque nossa percepção se compõe, de uma parte, das experiências sensoriais diretas, e de outra parte, de experiências mediatizadas. O ser humano dispõe de um certo número de sentidos com os quais ele percebe o mundo. Além disso, as mídias vão evoluindo, transformando e relacionando-se umas com as outras. Quando há interação entre as mídias, cria-se a intermedialidade. Estas trocas têm por resultado redefinir as mídias que estão em interação. Assim, a essência da intermedialidade reside nesta influência mútua. Podemos dizer que a intermedialidade se constrói entre duas mídias já existentes, instaurando, porém, um lugar que não estava antes ali. Segundo Larrue (2015, p. 32), este interesse por “entre” acaba não sendo bem compreendido, devido à confusão que cria o prefixo “inter”:

A intermedialidade foi desde o início e de forma espontânea associada – ela ainda é – aos conceitos de intertextualidade, de interdiscursividade, de interdisciplinaridade e de intersubjetividade, da qual ela compartilha apenas o prefixo. Temos assim a tendência de inscrevendo-o em um *télos*, garantindo, mas, em boa parte, erradamente. Assimilar a intermedialidade a esta lógica do *inter* herdado da semiótica, é, de fato, adulterar. E esta confusão era agravada por justaposição do radical ‘mídia’ que apenas desdobra o sentido (LARRUE, 2015, p. 32)⁵.

3 “L’intermédialité a été des le début et de façon spontanée associée – elle l’est encore – aux concepts d’intertextualité, d’interdiscursivité, d’interdisciplinarité et d’intersubjectivité, dont elle ne partage pourtant que le préfixe. On avait ainsi tendance à l’inscrire dans un *télos* rassurant mais en bonne partie erroné. Assimiler l’intermédialité à cette logique de l’*inter* héritée de la sémiotique, c’était en effet la dénaturer. Et cette confusion était aggravée par la juxtaposition du radical «mídia» quine faisait qu’en dédoubler le sens” (Tradução Helena Mello).

Assim, organizada sob o princípio da intermedialidade, a cena contemporânea instaura um novo lugar onde transitam a presença e o efeito de presença. Quando a presença física dos corpos em cena se articula efetivamente com os efeitos de presença das imagens virtuais, a intermedialidade cênica instaura um nível de tensão perceptiva no espectador. O teatro possibilita, assim, a inter-relação entre os meios, e os efeitos de sua interação geram a construção de novos sentidos. E na articulação entre imagem cênica e imagem tecnológica, muitos são os modelos de interação construídos, como muitos são os modos pelos quais o homem convive hoje com a tecnologia.

A intermedialidade aparece, então, como princípio performativo. O “entre” mídias, o trânsito da presença e o efeito de presença tornam-se, então, ação concretizada sob o olhar de quem vê – muitas vezes fazendo com que a imagem projetada gere uma sensação de real no espectador. Deste modo, permite-se que a imagem do ator se torne performativa.

A cena teatral investe cada vez mais em novos “entres”. O diálogo contemporâneo do teatro com a tecnologia de imagem permite uma construção poética que surge na tensão da troca entre mídia cênica e mídia tecnológica. E no intercâmbio de presenças, real e virtual, surge um espaço imaginário, o espaço do sonho. O teatro permite o encontro, o compartilhamento das mídias e das formas de arte, e esta interação possibilita a construção do imaginário e a articulação do visível com o invisível.

Um exemplo de espetáculo intermedia, é “A Floresta que Anda”, de Christiane Jatahy. Aqui o vídeo aparece como complemento narrativo, colocando histórias reais nos telões em torno da atriz que interpreta Lady Macbeth, criando uma imagem performativa.

Nesse espetáculo temos mais uma possibilidade de reescrita de *Macbeth*. Aqui a Cia. Vértice parte do texto para questionar o sistema político, econômico e social em que vivemos no Brasil e no mundo.

Segundo Jatahy, o texto de Shakespeare serve como ponto de partida para questionar as relações gananciosas de poder:

‘Macbeth estará invisível, mas presente em toda a estrutura da apresentação’, conta. ‘Lanço a pergunta sobre quem seria, ou o que seria, esse Macbeth hoje. Não para encontrar alguém que o simbolize, mas para refletir sobre como a relação gananciosa dos sistemas de poder estão em torno de nós e nos atravessam direta ou indiretamente (BRASIL, 2016).

Neste trabalho o espaço cênico se transforma numa galeria da arte, composta por quatro telões que exibem vídeos com depoimentos de jovens que tiveram suas vidas atravessadas pelo sistema político e econômico brasileiro e também mundial. E a partir dessas sequências de imagens somos questionados sobre o nosso comprometimento com o mundo. Temos a sensação de sermos condizentes com uma realidade de opressão e desigualdades. O que nos aproxima de *Macbeth*:

O espetáculo nos mostra que todos nós somos Macbeth, estamos inseridos em um sistema capitalista e em diversos momentos atravessamos a linha tênue para colaborar com os abusos de poder, seja efetivamente tomando partido político de governos autoritários, ou ainda nos eximindo de nos posicionarmos, somos cúmplices das tragédias que vimos nos vídeos. Passamos por elas todos os dias e acostumamos o nosso olhar. Como diz Julia Bernat, atriz da montagem, que fica perambulando no espaço da galeria e mais ao final da peça lança questionamentos a plateia: ‘Por que a gente não faz nada?’ (ROLIM, 2016).

Apesar do distanciamento temporal entre a obra de Jatahy e o texto de Shakespeare (1606), seguimos vivendo na mesma lógica do protagonista. A busca pelo poder e a cobiça seguem atuais, tornando *Macbeth* extremamente atual em pleno século XXI.

Além dos telões, o local recebe também *vernissage*, com serviço de bar, onde o público pode se servir. E é neste espaço que circula Lady Macbeth (Julia Bernat), evidenciando que estamos todos com as mãos

sujas de sangue: “Sai, mancha amaldiçoada! Sai!” E assim, a atriz busca criar junto ao público uma nova performance a cada apresentação. Ao espectador é dada a possibilidade de performar. Para isso, todos recebem algumas instruções antes de entrar na galeria. Vale ressaltar, que todos são livres para escolher o que e como vão assistir a este trabalho.

Neste espetáculo, o conceito de intermedialidade evidencia essa noção de “entre”, tanto na dramaturgia como na encenação. Um “entre-lugar” e um “entre-texto”. Temos telões com vídeos de depoimentos que se relacionam com o texto de Shakespeare apresentado pela atriz que interpreta a Lady Macbeth. Simultaneamente o público performa neste espaço híbrido preenchido pela atmosfera da obra de Macbeth. Desta forma, o texto de Shakespeare é recontado, traduzido por todos esses espaços que estão juntos e separados e que contam com a possível participação dos espectadores, que também podem traduzir em tempo real a história de Macbeth. Estamos, portanto, num espaço intermedial, onde as fronteiras se desfazem, onde nós ficamos entre o meio de uma mistura de espaços, textos, mídias e realidades.

O CONCEITO DE “ENTRE” NA INTERMEDIALIDADE

O conceito de intermedialidade é, de certa forma, recente, e configura um campo de pesquisa interdisciplinar. Deste modo, há uma dificuldade de se conceituar espetáculos intermediais, devido à diversidade de dispositivos e suas inter-relações espaço-temporais, o que leva a uma complexificação de teorias a respeito. Monteiro (2014, p. 147) utiliza a concepção de Izabella Pluta e de Patrice Pavis, que, segundo ela, dão conta de modo mais amplo da complexidade das relações entre teatro e tecnologia:

Adoto intermedialidade na concepção da pesquisadora canadense Izabella Pluta e de Patrice Pavis por considerar que o conceito dá conta de modo mais amplo da complexidade das relações entre teatro e tecnologia, constituindo um campo heterogêneo de análise no qual o ator é peça-chave, ‘testemunha ativa e participante direto do

processo intermedial’, aquele que promove ‘o encontro entre a teatralidade e a intermediação’ (PLUTA, 2011, p. 53). Segundo Patrice Pavis, ‘formado com base no modelo de intertextualidade, o termo intermedialidade designa trocas entre os meios de comunicação, principalmente no que diz respeito a suas propriedades específicas e a seu impacto sobre a representação teatral’ (MONTEIRO, 2011, p. 212).

Desta forma, a questão do “entre” é central em toda metodologia de análise da representação intermedial, mas permanece problemática em razão de sua natureza imprecisa. Os autores Chapple e Kattenbelt situam a intermedialidade no lugar de encontro entre os *performers*, os observadores e a confluência das mídias em jogo no centro de uma representação, em um momento preciso no tempo. A intermedialidade atua entre o *performer* e o espectador, entre o teatro, a performance e outras mediações artísticas.

Além disso, o teatro, tanto no nível de sua produção como de sua recepção, depende da copresença do corpo humano e de suas sensibilidades específicas. Definir o teatro como processo intermedial permite vislumbrar a representação e, mais globalmente, a performance teatral de uma outra forma. Não a partir de um conceito universal, mas, considerando as potencialidades desse processo aberto, enquanto artefato ou repetição ritual de ações particulares: pantomima ou performance vocal, dança ou espetáculo de alta tecnologia.

Atualmente, o teatro provoca, cada vez mais, a incerteza nos espectadores, ao jogar com a teatralidade. Além disso, a interação entre medialidade, performatividade e teatralidade ocorre sem cessar.

A medialidade é sempre um jogo, uma vez que existe uma mídia “à obra”. As mídias e seu potencial de diferenciação e de transmissão não se concebem independentemente uma da outra, pois, eles estão, fundamentalmente, em relação uns com os outros. Isso é igualmente verdadeiro para o teatro e a teatralidade, pois a teatralidade é um modo de percepção que se desenvolve de acordo com diferentes perspectivas.

O conceito de teatralidade funciona, também, enquanto elemento discursivo na medida em que, mais do que representar o artífice ou falsidade, ele coloca em jogo as relações entre o verdadeiro e o falso, entre a realidade e a ficção. A teatralidade cria um efeito sobre o olhar do espectador e opera, assim, na instabilidade da fronteira entre o fato e a ficção, a realidade e a ilusão, a verdade e a falsidade. Ela funciona, então, sempre no limiar da visão (ou da perspectiva) do espectador, chamado a diferenciar o verdadeiro do falso, o real do irreal, a ficção dos fatos. A passagem de um para o outro pode se definir, ainda uma vez, como o momento do “entre”, um momento ambíguo que amplifica a alternativa e pede uma escolha, que exige que decidamos.

Partindo da premissa segundo a qual a perceptividade é um modo de teatralidade, a medialidade e a teatralidade se revelam condições epistêmicas da intermedialidade. Por outro lado, a intermedialidade permite discernir as modalidades mediais pelas quais o visível e o audível, imagem e palavra, são reveladas. Se o teatro, a fim de liberar, diferentes perspectivas sobre a medialidade, tem a capacidade de colocar em cena mídias nos processos de transposições intermediais, nós não podemos identificá-la como uma hipermídia. Não funciona como uma plataforma estável que, do exterior, viria enquadrar o processo de transmissão intermediais que ele apresenta. Se nós compreendemos o teatro como evento que consiste em apresentar as mídias durante o processo de representação, ele é, claramente, constituído por este processo de transmissão entre as mídias no momento em que ele se produz. Nós não nos referimos, então, jamais, a uma única mídia original em intermedialidade. Esta ausência de um substrato essencial, de uma hipermídia, é precisamente a força do “entre” no coração do movimento processual de transmissão que aparece nas apresentações intermediais. É pela “metaimagem” de vórtex que nós podemos melhor aproveitar este movimento circular, a mais fixo, do “entre”. Ele faz valer que o “efeito interme-

dial” se produz quando o experimentador é obrigado a preencher os espaços entre as mídias e entre as significações múltiplas (ROTTGER, 2015, p. 126)4.

Para Nelson (2015, p. 166), a cultura digital da rede é essencialmente inter-relacional e precisamos compreender como uma mídia interage, não somente com outra, mas também com um leque de outras mídias possíveis. A aplicação da cultura digital à análise do teatro intermedial nos obriga a identificar as diferenças entre as diversas espécies de inter-relações e os efeitos que são associados aos contextos particulares. O teatro intermedial pode, então, ser uma prestação viva e projeções na tela; as experiências podem ser reais e virtuais; os espaços podem ser públicos e privados; os corpos podem ser presentes e ausentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro vive hoje uma horizontalização dos elementos cênicos. Não há mais uma preocupação de lógica, de se justificar os elementos, e sim de experimentá-los. Além disso, temos outra relação entre ator e obra, entre ator e espectador e a obra. A “valorização” do espectador gerou um fator, um poder que está no ato, na relação entre ator e público. Dessa forma, as ações estão implícitas no ato da comunicação. Temos a ação em contexto, e o contexto é efêmero. Portanto, esse contexto depende da recepção. Segundo Fabião: “A relação com o público é conse-

4 “En partant de la prémisses selon laquelle la perceptivité est un mode de théâtralité, la médialité et la théâtralité se révèlent des conditions épistémiques de l’intermédialité. Par ailleurs, l’intermédialité permet de discerner les modalités médiales par lesquelles le visible et l’audible, l’image et la parole, sont dévoilés. Si le théâtre, afin de dégager différentes perspectives sur la médialité, a la capacité de mettre en scène des médias dans le processus de transpositions intermédiales, nous ne pouvons pas l’identifier comme un hypermédia. Il ne fonctionne pas comme une plateforme stable qui, de l’extérieur, viendrait encadrer le processus de transmissions intermédiales qu’ il met en scène. Si nous comprenons le théâtre comme événement qui consiste à mettre en œuvre des médias durant le processus de la représentation, il est clairement *constitué* par ce processus de transmissions *entre les médias* au moment ou il se produit. Nous ne nous référons donc jamais à un seul média original en intermédialité. Cette absence d’un substrat essentiel, d’un hypermédia, est précisément la force de *l’entre* au cœur du mouvement processuel de transmission qui survient lors de représentations intermédiales. C’est par la “*metapicture*” du vortex que nous pouvons le mieux saisir ce mouvement circulaire, a mais fixe, de *l’entre*. Il fait valoir qu’ un “effet intermédia” se produit lorsque *l’experier* est obligé de combler les écarts entre les médias et entre des significations multiples” (Tradução Helena Mello).

quência de uma situação híbrida em que representação e realidade se confundem” (FABIÃO, 2008, p. 242).

Neste contexto, o teatro parece se tornar um lugar que se interroga mais sobre ele mesmo e sobre as diferentes formas de percepção do mundo. Assim, ao colocar o texto escrito em perspectivas cada vez mais movediças, com o jogo de tantos elementos e recursos, deslocando as perspectivas, o teatro provoca também a não cristalização das relações entre os textos nas formas de reescrita.

Em “La dissolution de Lady Macbeth”, de Michel Lemieux (2019), não há quadro, estamos imersos no vídeo, permitindo a ilusão do espectador, criando a dúvida de se o ator é real ou virtual. Há um ajuste constante do olhar. Vale salientar, ainda, que o uso do vídeo permite ao espectador novas possibilidades de percepção que não eram habituais ao teatro. Os artistas jogam cada vez mais com o potencial performativo do dispositivo do vídeo na representação teatral. O vídeo não se reduz a duplicar a cena, mas permite desconstruir a imagem e construir o real – um meio –, uma realidade na e para a imagem.

Atualmente, é interessante refletir como os artistas integram as tecnologias no teatro. O vídeo é um terreno fértil e o teatro o integra. A questão é: por que o teatro integra o vídeo? Muitos diretores de teatro são especialistas em artes visuais, são artistas plásticos, fazem performances. Por exemplo, Kentridge (artista plástico), Lepage (formação em teatro) e Bob Wilson (artista plástico, criador do Teatro de Imagens) são artistas de outras áreas que não se prendem às premissas básicas do teatro e não hesitam em inovar.

Segundo Connor (2004, p. 113) o “Teatro de Imagens” acentua a desteatralização friediana⁵, é intemporal, abstrato e “apresentacional”. Hoje, temos o achatamento da imagem que caracteriza este teatro. Temos espetáculos com materiais e técnicas cada vez mais heterogêne-

5 Connor se refere ao autor Michael Fried. O norte-americano Michael Fried é historiador e crítico de arte moderna. Graduado em história da arte (Harvard) é professor do Centro de Humanidades da Universidade Johns Hopkins, em Baltimore, Estados Unidos. O autor aborda em sua pesquisa alguns problemas filosóficos, associados com noções de teatralidade, literalidade e coisificação, que têm vindo à tona na produção fotográfica recente.

os, com imagens pintadas sobre as telas de tecido, projeções compostas por *slides*, fotografias, filmes de cinema, vídeo, telas de computador, etc. A linguagem cênica se torna complexa e se faz polivisual.

O campo das combinações é rico, estamos sem dúvida no estado do experimental que parece induzir, por sua vez, uma possibilidade de constante relativização. Segundo Lehmann:

A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais – projeções, texturas sonoras, iluminações refinadas –, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, certamente levou a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. [...] Agora existem lado a lado: um teatro de imagens, que na linha da tradição da “obra de arte total” adota todos os registros das mídias; um ritmo de percepção altamente intensificado, segundo o modelo da estética de vídeo; mera presença do ser humano, sempre parecendo “lenta” em termos comparativos; o jogo com a experiência do conflito entre o corpo presente e a manifestação imaterial de sua imagem dentro de uma mesma encenação. Seria o caso de averiguar se no teatro *high-tech* se dá a diluição do limite entre virtualidade e realidade ou se é criada a disposição de encarar toda percepção com uma dúvida permanente (2007, p. 368).

O pós-moderno se consagra ao “presentificar” o que há de “impresentificável”. Ambiciona estimular os sentidos no lugar de comunicar um sentido.

De maneira geral, as artes tendem a considerar e a dialogar com a sociedade em que é criada. E, dentro desta concepção, espetáculos que optam em projetar imagens reais na cena nos afetam por meio do imaginário. Não se trata de um recurso cujo efeito aciona as massas, pois as armas do teatro são de outra ordem. De qualquer forma, os acontecimentos verídicos, traduzidos em imagens, complementam os dados divulgados na forma de palavras em uma peça e modificam nosso olhar

para essa realidade. Não podemos mais “des-ver” essas imagens, pois elas integram, a partir de então, o nosso imaginário. Assim, as experiências partilhadas no teatro documentário têm efeito duradouro, podendo ficar gravadas para sempre em nossa memória e sendo capazes de modificar permanentemente aqueles que se propuserem a encarar essas visões.

REFERÊNCIAS

BASSNET, Susan; LEFEVERE, Andre. *Translation, history, culture*. London: Pinter Publishers, 1990.

BRASIL, Ubiratan. Em “A Floresta Que Anda”, Christiane Jatahy une diversas artes para tratar de poder. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/mcast/Desktop/p%C3%B3s%20doc/artigo%20livro/Em%20'A%20Floresta%20Que%20Anda',%20Christiane%20Jatahy%20une%20diversas%20artes%20para%20tratar%20de%20poder%20-%20Cultura%20-%20Estad%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 12.08.2020.

CONNOR, Steven. *Performance pós-moderna*, Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Ed. Loyola, 2004. p. 109-127.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo ECA/USP, n. 8. p. 235-245, 2008.

FONDS IONESCO. Pasta 117. Bibliothèque National de France, Paris, França.

AGEMANN, Simon. *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*. France: L'Harmattan, 2013.

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

IONESCO, Eugène. *Macbett*. Paris: Editions Gallimard, 2006.

IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Paris: Editions Gallimard, 1977.

JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. 29. ed. Paris: Librairie Générale Française, 2013.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LARRUE, Jean-Marc. Du média à médiation: les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale. In: LARRUE, Jean-Marc. *Théâtre et intermedialité*. France: Presses Universitaires du Seotentrion, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARTINS, Marcia A. P. Shakespeare no Brasil: fontes de referência e primeiras traduções. *Revista Tradução em Revista*, PUC-Rio, Fascículo n. 5. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12701/12701.PDFXXvmi=>. Acesso em: 05.08.2020.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em “Justo uma imagem” e “Otro”. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, n. 22, v. 1, p. 145-155, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/141457310122201414>. Acesso em: 11.12.2019.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 23, 2011.

NELSON, Robin. Élaboration d’un modèle du théâtre intermédiaire: un cadre d’analyse des effets. In: LARRUE, Jean-Marc. *Théâtre et intermedialité*. France: Presses Universitaires du Seotentrion, 2015.

RAFFAELLI, Rafael. Macbeth. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 94, 2008. Disponível em : <http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/Rafael%20Raffaelli%20-%20Macbeth.pdf>. Acesso em: 16.08.2020.

ROLIM, Michele. A Floresta que anda. *Agora Crítica Teatral*, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://www.agoracriticcateatral.com.br/criticas/80/a-floresta-que-anda>. Acesso em: 12.08.2020.

RÖTTGER, Kati. Questionner l’entre: une approche méthodologique pour l’analyse de la performance intermédiaire. In: LARRUE, Jean-Marc. *Théâtre et intermedialité*. France: Presses Universitaires du Seotentrion, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2015.

O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE: INTERFACES DO MITO E O ROMANCE EM SUA TRADUÇÃO

Kélen da Silva Melo
Mirian Ruffini

INTRODUÇÃO

Este estudo investiga a configuração psicológica e mítica das personagens do romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1891), em seu texto originário, escrito pelo autor e a tradução da obra realizada por Paulo Schiller, em 2012.

Norteadas pelos trabalhos sobre o *Mito de Narciso*, de Cavalcanti (2003), Assis Silva (1995) e Guasco (2009), e os ensaios críticos de Mucci (2010) e Zoja (1995), a respeito das figuras mitológicas, esta pesquisa empreende investigação sobre os aspectos psicológicos de personagens do romance sobre os semelhantes, e ao mesmo tempo discrepantes, delineamentos da vaidade no Mito do Narciso. Sendo denominado um Narciso por outros personagens da obra, Dorian Gray segue uma trajetória que se assemelha àquela do mito, em que abdica do amor a Sybil

Vane, da mesma forma que Narciso a Eco, e mergulha no abismo de sua própria bela imagem.

Essa busca prossegue, nesta investigação, com o cotejo das personagens do romance retratadas na sua tradução realizada por Paulo Schiller, em 2012, publicada pela editora Penguin. As configurações dos arquétipos mitológicos são observadas nas suas formas de tradução, por meio de características presentes em suas descrições, suas ações no romance e suas relações orbitais ao protagonista Dorian Gray. A tradução em questão foi selecionada por se tratar de um texto escrito por tradutor premiado, que também possui formação na área da psicanálise, um dos focos intertextuais do presente estudo. Os textos teórico-críticos da área dos Estudos da Tradução de Antoine Berman (2007), Paulo Henriques Britto (2012) e Caetano Waldrigues Galindo (2018) servem de baliza para as análises dessas relações, sua consequente constituição dos efeitos de sentido no texto traduzido.

VAIDADE NO MITO DO NARCISO

Tomando como referência a investigação a respeito da vaidade do homem, Silva (2009, p. 369) ressalta que esta existe em âmbito íntimo e que, apesar de não se prender às instâncias corporais ou contextuais, atua na esfera psicológica, e medeia as relações do indivíduo com o mundo. Constitutiva do “Eu”, a vaidade, segundo o autor, norteia as experiências passionais e manifesta-se com diferente intensidade nos indivíduos, na medida em que uns buscam sua satisfação em maior grau que outros. Portanto, permitimo-nos questionar: “[...] as paixões criam uma teia de ilusões sobre si mesmo. Seriam elas formadoras da própria subjetividade, mesmo que enganadora?” (SILVA, 2009, p. 370).

A partir do pensamento de La Rouchefoucauld, Silva argumenta que o “amor-próprio”, assemelhando-se à vaidade, é egocêntrico e ilusório, fazendo crer-se o homem todo-poderoso e levando-o a cruzar a fronteira da imoralidade. Encontra o autor ressonância na leitura dos sermões do padre Antônio Vieira, pois que o clérigo considerava a vai-

dade uma paixão originária da volubilidade dos homens, arriscando-os a se afastarem de si próprios a ponto de não retorno (SILVA, 2009, p. 375).

De acordo com Cavalcanti (2003, p. 163), padecemos, muitos de nós, da constituição completa do ego maduro, ou seja, daquela que permite ao indivíduo viver no centro de sua existência, dono de si mesmo, de suas ações e decisões. Contrários a essa completude, os homens vivem no reflexo do outro, a partir de projeções, da criação da persona, nas relações superficiais e a reserva dos verdadeiros sentimentos, de suas próprias sombras. A expressão do verdadeiro “Eu” é guardada a sete chaves, no fundo do espelho, ou de um lago – no caso de Narciso, ou de um retrato – no reflexo do outro em *Dorian Gray*. Zoja (1995, p. 30, tradução nossa) nos apresenta a visão de Nietzsche sobre os deuses gregos, bem como sua própria interpretação das palavras do filósofo:

A função que Nietzsche atribui aos deuses gregos – aparentemente referindo-se aos deuses do Olimpo – exclui a noção de seu uso como modelos de retidão, mas dificilmente os torna insignificantes como determinantes de conceitos de moralidade. Nas épocas antigas da civilização grega, a conduta dos deuses permanecia desconectada dos princípios éticos claros e invariáveis e falavam, por sua vez, sobre a extrema variabilidade dos impulsos que residem no inconsciente. Os deuses eram o lócus de tudo para o que não encontravam nenhum habitat adequado na alma de um ser humano¹.

A citação dos filósofos a respeito do distanciamento da sociedade grega reflete a organização diversa do coletivo helenístico em relação aos núcleos humanos atuais. Conferindo aos seus deuses e figuras mitológicas o atributo da sombra que não desejavam assumir, essas entida-

1 The function that Nietzsche attributes to the Greek gods – apparently referring to the gods of Olympus – excludes the notion of their serving as models of rectitude, but it hardly makes them insignificant as determinants of concepts of morality. In the earlier epochs of Greek civilization, the conduct of the gods remained unconnected to clear and invariable ethical principles and spoke instead of the extreme variability of the drives that reside in the unconscious. The gods were the locus of everything that found no proper habitat in the soul of a human being (CAVALCANTI, 2003, p. 163).

des do Olimpo poderiam validar certos comportamentos reprováveis entre os humanos. No caso do romance e do mito, Dorian e Narciso logram viver seu desejo de vaidade e beleza, transferindo para as personagens do seu entorno as mazelas de suas ações. Em consonância com a opinião de Mucci (2010, p. 201-202):

Como história ou narrativa, o mito estrutura uma seqüência [*sic*] de narrativas e possui uma carga nitidamente poética, pois a história contada não é qualquer história. Todo mito narra as origens, na medida em que, contando, em definitivo, o que aconteceu (ou teria acontecido) num tempo imemorial – *in illo tempore*, ‘era uma vez’ –, narra o que se mantém, ainda e sempre, válido, o que tem valor [...]. Desse modo, a narrativa reatualiza o mito, reativa a história, sendo o mito a negação mesma de todo e qualquer progresso cronológico, de todo e qualquer porvir: o tempo do mito é um tempo circular, que se refere a um tempo arcaico, a um tempo das origens, que será para sempre a chave explicativa do ser humano, das relações dos seres humanos com o mundo, das relações humanas.

Assim, o Mito do Narciso pode nos servir como padrão para a compreensão da nossa própria natureza, das nossas carências e nossas formas de expressão. No que tange à vaidade, o arquétipo do Narciso reflete a personalidade do sujeito cujo ego inflado se constitui na projeção de si mesmo no outro, em estado simbiótico com aqueles que o cercam. Segundo Cavalcanti (2003, p. 29), muitos foram os teóricos da psicologia que abordaram o Mito do Narciso e as implicações dos comportamentos narcísicos para a constituição da personalidade. Dentre estes, destacam-se, naturalmente os trabalhos de Freud, Lacan, e mais recentemente, Alexander Lowen, que trata das manifestações corpóreas dos bloqueios narcísicos:

A negação dos sentimentos que possibilitam o contato com a realidade de si mesmo e do outro provoca a dimi-

nuição do grau de realidade. A imagem real de si mesmo sofre uma distorção e aumenta o sentimento de irrealidade. O narcisista procura construir uma imagem idealizada de si mesmo, baseada na perfeição e no desempenho, substituindo o ser pelo fazer e ter, o que passa a ser sinônimo da sua eficiência e de seu valor no mundo como pessoa [...]. Ele depende também da imagem de perfeição que criou para si mesmo e que substitui o Self, garantindo um nível mínimo de identidade. O outro só é importante à medida que possa confirmar essa imagem pela admiração e aprovação (LOWEN *apud* CAVALCANTI, 2003, p. 73).

Visto que as personagens do romance *O Retrato de Dorian Gray* gravitam em torno do protagonista em uma dinâmica narcisista, segundo o modelo acima descrito, elencamos o respaldo dessa abordagem psicológica e mítica para o embasamento de nossa análise literária e tradutória. Passamos a empreender paralelo entre as relações descritas no mito e no romance, na medida em que as personagens wildianas carregam semelhança àquelas elaboradas por Ovídio, pois que:

Enquanto narrativa, o mito põe em evidência, no plano estético, o encadeamento de seqüências [*sic*], constituindo, portanto, uma história que, com elementos invariantes da narrativa, produz significâncias possíveis tanto para quem conta como para quem ouve ou lê. [...] Culturalmente falando, [...] o mito é História, não simplesmente história ou estória. Narrando o tempo, o espaço, o lugar e a função do ser humano, o mito é, sempre, mito das origens e o conjunto de mitos confunde-se com a própria história da sociedade em que se engendrou e que a engendrou (MUCCI, 2010, p. 202).

O primeiro personagem do Mito do Narciso é Céfiso, seu pai. Deus vivente no rio, representa a força, a masculinidade e a violência. Pela violação da ninfa Liríope mostra a virilidade e a impulsividade. Céfiso

é constituído de água e, assim, consegue penetrar liquidamente pelas lacunas deixadas por outros seres, como Liríope:

Céfiso não era uma divindade, como Pã, acostumada a conversas persuasivas e à arte da sedução. Por isso, ao ver Liríope não conteve seu ímpeto e, lançando uma onda que inundou por um instante o ponto em que se encontrava a ninfa, tragou-a com sua corrente, levando-a para longe (GUASCO, 2009, p. 18).

Percebe-se aqui a primeira dinâmica de arrebatamento narcísico do mito. Céfiso pode representar a força e a violência do Narciso por apoderar-se da ninfa de forma inevitável e invasiva, crendo-se possuidor do direito da autossatisfação com o rapto de Liríope. Por outro lado, a mãe de Narciso é uma ninfa intocada, que prefere viver em estado de tranquilidade a se contaminar com o contato amoroso. Após a violação por Céfiso, o deus-rio, procura se livrar das suas marcas (como as gotículas de água que deixara), até perceber que carrega um filho seu.

No momento do nascimento de Narciso, percebe que seu filho é tão belo como um deus e, temendo sua represália pelos deuses ao excesso, exuberância ou *hýbris*, dos mortais, preocupa-se com seu futuro. Ao buscar o auxílio premonitório de Tirésias, cego por ação punitiva de Hera, descobre que Narciso não poderia jamais se ver, ou se conhecer, pois isso causaria sua morte. Liríope representa o oposto de Céfiso, pois que é passiva e, como ninfa da água, flui placidamente até que o destino a alcança:

A expectativa acerca do advento desse novo ser se misturava a suas lembranças mais remotas, e ela muitas vezes desejava fundir-se a ele, regredir até o seu nível para com ele recomeçar sua vida, outra vez experimentando o mundo desde o início. Nessas ocasiões, a ninfa das águas sentia-se novamente suspensa em um meio fluido, devolvida a seu elemento e esquecida de si (GUASCO, 2009, p. 20).

Outro personagem crucial do mito é Nêmesse, deusa que exerce ação punitiva àqueles mortais que se excedem, que ultrapassam seus limites, buscando se assemelhar aos deuses. Zoja (1995, p. 44) explana a respeito das origens de Nêmesse e sua interferência na vida dos mortais:

Todas as várias palavras derivadas de ‘inimigos’ – indicam uma ira – geralmente uma ira justa – ‘provocadas pela pessoa a quem ela ataca’. Nêmesse ‘surge como um castigo automático que os deuses ou seres humanos iniciam, totalmente involuntariamente. Presume-se, tanto logicamente quanto linguisticamente, ser algo que já existe no mundo’. A transformação gradual da nêmesse em um princípio de justiça mais forte do que as divindades tradicionais foi, portanto, prevista pela própria raiz linguística do mundo. Nêmesse foi percebida como algo que sempre existiu desde o início das coisas, ou como um componente da própria natureza e não como um código de comportamento humano².

No mito, a deusa punirá Narciso por sua recusa à afeição de tantos homens, mulheres e ninfas, os quais dirigiram à deusa clamor contra a indiferença e alienação do belo rapaz. Dessa forma, o sofrimento pelo qual passará Narciso servirá para sua redenção e reparo.

Os personagens decisivos do mito são, naturalmente, Eco e Narciso. A ninfa Eco pode representar o ego em formação, quando está ainda em simbiose com o mundo indiferenciado. Por sua ação de acobertar as traições de Zeus a Hera por meio de sua tagarelice, distraindo Hera enquanto Zeus perseguia as ninfas terrestres, Eco recebe a punição de perder sua voz, sendo condenada a repetir as últimas palavras das falas

2 All of the various words that derive from nemes – indicate a wrath – usually a just wrath – “provoked by the person whom it strikes.” Nêmesse “arises as an automatic punishment that the gods or human beings set into motion, entirely involuntarily. It is presumed, both logically and linguistically, to be something that already exists in the world.” The gradual transformation of nêmesse into a principle of justice stronger than the traditional deities was thus foreseen by the very linguistic root of the world. Nêmesse was perceived as something that had always existed from the time of the very beginning of things, or as a component of nature itself and not as a human code of behavior (ZOJA, 1995, p. 44).

de seus interlocutores. Ao conhecer Narciso, apaixonou-se, tenta envolvê-lo e por ele é repelida. Desprezada, abriga-se em uma caverna e, após perecer, seu esqueleto se funde às pedras, enquanto seu corpo se deteriora. Porém, resta sua voz, finalmente marcando a constituição de Eco como sujeito livre e permitindo que esta deixe sua condição de submissa ao jovem narcisista:

Alguém me ouve? – Me ouve... – tornou depressa a ninfa, suspirando, num pedido que unicamente ela poderia compreender.

Narciso perscrutou com o olhar os arredores, ansioso por divisar quem lhe respondia, mas não viu ninguém.

– Não se esconda! – insistiu ele, esperançoso de obter ajuda. – Não vou lhe fazer mal. Aceite minha amizade.

– Aceite minha amizade – rogou Eco, com fervor (GUASCO, 2009, p. 29).

A ninfa Eco vive na adoração do sujeito vaidoso, oferecendo legitimação para suas palavras e sendo apenas um pálido reflexo deste. Sem identidade própria, situa-se em uma zona nebulosa, pois que habita o espaço do mundo do Narciso e sem ele nada será, apenas um resquício sonoro ou as pedras deixadas ao fundo de uma caverna.

Narciso, belo por natureza, desconhece sua admirável aparência, mas se vê no reflexo dos outros que o desejam e acolhem. Ao se perder na floresta, depara-se com Eco, a bela ninfa, mas a rejeita, visto que não pode corresponder-lhe o amor, por ser indiferente ao outro. Ao ver seu reflexo na água apaixonou-se e, após fitar a si próprio por longo tempo, tentar beijar-se e, mergulhando, funde-se à sua imagem. Narciso representa o ego fragmentado, aquele incompleto, que projeta no outro o seu verdadeiro *Self*, enquanto mantém uma postura alienada, indiferente e superficial perante à vida, que não lhe tem sentido:

Como negar que não fui eu o simulacro destituído de voz a quem muitos dirigiam a palavra, movidos pela admiração que minha beleza lhes provocava, e que nunca

respondia a nenhum chamado? Não, não vejo esperança para mim. Estive, entre os vivos, como um morto: vi pessoas e coisas sem nada enxergar (GUASCO, 2009, p. 35).

Nesse trecho do Mito do Narciso, o personagem se penitencia pela forma superficial com que levou sua vida e suas relações com as demais personagens mitológicas. Percebe que as figuras de seu entorno viveram refletidas nele e que, assim, fora um ser sem expressão própria. Da mesma forma, Dorian Gray vive no reflexo do pintor Basil, na amada Sybil e no seu mentor Lorde Henry Wotton, personagens que são abordados na próxima seção.

O RETRATO DE DORIAN GRAY – NARCISO ÀS AVESSAS

A obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde ilustra exatamente essa cisão do ego do herói vaidoso, pois que:

Em Narciso, seu defeito é a perfeição, a sua desmedida, a sua onipotência, o seu estado indiferenciado e subdesenvolvido. Sua perfeição pode ser vista como a aparência defensiva que esconde aspectos defeituosos e negativos. A perfeição pode representar o medo do sentimento de falta e incompletude, a vergonha de não ser perfeito. A personalidade narcísica se caracteriza pela preocupação exagerada com a aparência, que deve ser a mais perfeita possível. A busca dessa imagem de perfeição tem o objetivo de encobrir os aspectos negativos rejeitados e não integrados pelo indivíduo. Frequentemente, essa imagem pode tomar o lugar da verdadeira identidade (CAVALCANTI, 2003, p. 172).

Dorian Gray, o personagem narcisista, pode ser interpretado como a representação de Narciso no romance. No início do enredo, pouco se sabe sobre sua família e, portanto, o protagonista aparece como um ser com pouco ou nenhum contato com suas origens. Primeiramente encontra-se feliz, servindo de modelo para Basil, passeando pelos jardins, par-

te do todo, da beleza, da natureza e da inocência. O ambiente do dândi, do esteta ou do decadente é adornado pela beleza, o luxo e todo tipo de objeto que possibilite experiências sensoriais prazerosas, como as essências perfumadas, os objetos de decoração, os artefatos valiosos, os tapetes, as belas casas, os ordenados jardins.

Ao ouvir as palavras de Henry e Basil sobre sua beleza e, ao perceber que fatalmente a perderá, se vê e conhece sua constituição mortal, enxergando o outro refletido em sua imagem no retrato e sua perfeição:

[...] passou com indiferença diante do retrato e depois se voltou para ele. Ao vê-lo, recuou, e **as maçãs de seu rosto enrubesceram de prazer** por um instante. Um ar de felicidade surgiu em seus olhos, como se ele houvesse **se reconhecido pela primeira vez**. [...] O sentimento da própria beleza o assaltou como uma revelação. Ele nunca o tinha sentido antes. [...] Depois viera Lord Henry Wotton, com o estranho panegírico sobre a juventude, a terrível advertência sobre a sua brevidade. **Ele se excitara** na hora, e agora, enquanto **contemplava a sombra do próprio encanto**, a **realidade plena da descrição reverberou dentro dele** (WILDE, 2012, posição 491-497 do Kindle).

[...] passed listlessly in front of his picture and turned towards it. When he saw it he drew back, and **his cheeks flushed for a moment with pleasure**. A look of joy came into his eyes, as if **he had recognized himself for the first time**. [...] The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before. [...] Then had come Lord Henry Wotton with his strange panegyric on youth, his terrible warning of its brevity. **That had stirred him** at the time, and now, as **he stood gazing at the shadow of his own loveliness, the full reality of the description flashed across him** (WILDE, 2013, posição 12883-12890 do Kindle).

Percebem-se as marcas, tanto no texto-fonte de Oscar Wilde como na tradução de Schiller, do contentamento da personalidade narcisista de Dorian Gray ao constatar sua bela figura e aparente perfeição. As escolhas de Schiller em “enrubesceram de prazer”, contemplava a sombra do próprio encanto e “realidade plena da descrição reverberou” conseguem criar encadeamento semântico representativo do regozijo sentido pelo personagem ao se perceber belo.

Britto (2012, posição 213 do Kindle) menciona que “o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário [...]”, pensamento que pode corroborar com a opção pelo encadeamento lexical elaborado por Schiller. Nos trechos destacados os sentidos derivados das falas, descrições e ações do personagem no romance apontam para a configuração de um indivíduo narcisista, configurando o deleite de Dorian Gray com a própria imagem.

Dorian é um ego narcísico e fraturado, dividido em retrato e realidade, em bela face da persona, luxuosas roupas e doces falas do dândi, sedução vazia dos amantes passivos e a repugnante verdade que abriga a pintura, o monstro que se tornara, a sua “sombra”, nos termos de Lacan. Permanecera reprimida na moldura, ocultando todos os defeitos que a personalidade perfeccionista e superficial buscava preservar:

[...] somente pessoas superficiais precisam de anos para **se livrar de uma emoção**. Um homem que é **senhor de si mesmo** pode **fazer cessar uma tristeza** com a mesma facilidade com que inventa um prazer. Não quero estar **à mercê das minhas emoções**. Quero **usá-las, aproveitá-las e dominá-las**.” “Dorian, isso é horrível! Algo o transformou completamente” (WILDE, 2012, posição 1937 do Kindle).

[...] only shallow people who require years **to get rid of an emotion**. A man who is **master of himself** can **end a sorrow** as easily as he can invent a pleasure. I don’t want to be **at the mercy of my emotions**. I want to **use them, to enjoy them, and to dominate them**.” “Dorian, this

is horrible! Something has changed you completely” (WILDE, 2013, posição 13704-13708 do Kindle).

No excerto acima, Dorian Gray parece dar vazão à sua sombra, que começa a se manifestar de forma incisiva em relação às suas emoções e à forma que se vê convertido em um homem frio e hedonista. De maneira diversa da ingenuidade refletida em seu comportamento anterior ao estabelecimento da amizade com Henry Wotton, a nova personalidade brada na tradução de Schiller que deseja ser: “senhor de si mesmo” e que, quanto às emoções, almeja “usá-las, aproveitá-las e dominá-las”. A tradução selecionada para este trabalho parece manter o encadeamento e, conseqüentemente, os efeitos de sentido dessa passagem do texto-fonte de Wilde, pois, nos termos de Berman (2007, p. 76): “Toda prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes. A grande prosa romanesca ou epistolar é ‘abundante’”. Assim, o hedonismo de Gray e as formas de deixar viver a sua sombra, por meio do domínio de sua emotividade, se concretizam no texto-alvo, marcados pelas escolhas lexicais do tradutor, em uma relação isotópica semântica evidente.

Em Dorian Gray, apesar de não conhecermos muito sobre a biografia e ascendência do personagem, podemos reconhecer no Lorde Henry Wotton, um ente masculino e violador do estado de inocência do protagonista, aos moldes de um Céfiso:

O senhor, senhor Gray, o senhor mesmo, com sua **juventude vermelho-rosada** e sua **meninice branco-rosada**, o senhor teve **paixões que o fizeram sentir medo**, pensamentos que o encheram de terror, **devaneios e sonhos cuja simples lembrança pode manchar as maçãs de seu rosto de vergonha**” (WILDE, 2012, posição 383-5 do Kindle).

Mr. Gray, you yourself, with your **rose-red youth** and your **rose-white boyhood**, you have had **passions that have made you afraid**, thoughts that have filled you with terror, **day-dreams and sleeping dreams whose**

mere memory might stain your cheek with shame
(WILDE, 2013, posição 12787-12789 do Kindle).

Neste trecho o lorde se articula bastante provocativo, tanto no texto-fonte de Wilde como na tradução de Schiller, apontando um defloramento da pureza do rapaz. Os sintagmas nominais “juventude vermelho-rosada” e “meninice branco-rosada”, elaborados na tradução brasileira, imprimem na descrição de Dorian candidez pueril que, a seguir, é contrastada com emoções adultas. As orações adjetivas restritivas elaboradas por Schiller para definir os ardores de Dorian em “paixões que o fizeram sentir medo” e em “devaneios e sonhos cuja simples lembrança pode manchar as maçãs de seu rosto de vergonha” denunciam o despertar sexual do personagem e seu chamamento ao reconhecimento por parte do lorde.

Retornando aos parâmetros de Antoine Berman para a elaboração e análise de traduções, percebe-se a tendência do alongamento no segmento “devaneios e sonhos cuja simples lembrança pode manchar as maçãs de seu rosto de vergonha” em relação ao original “day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame”. Apesar de condensar os termos “day-dreams” e “sleeping dreams” em “devaneios e sonhos”, a adição de “as maçãs de seu rosto” confere especial ênfase ao rubor de Dorian na tradução de Schiller, somando à figurativização do acanhamento da personagem. Segundo o teórico Berman (2007, p. 51), nessa tendência: “o acréscimo não acrescenta nada”, tendo em vista “que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais ‘clara’, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza”. Não podemos concordar com essa visão do estudioso da tradução no que tange ao texto de Schiller, pois que o alongamento acima descrito conseguiu conferir ao texto especificidade imagética, crucial para os efeitos de sentido no contexto brasileiro.

Representando a força e a experiência do homem pertencente à elite e à boemia aristocrática, Lorde Henry arrebatou a ingenuidade de Dorian com o fluxo irresistível das paixões mundanas. Inicialmente pos-

sui características de sapiência e onipotência, ao instruir o belíssimo jovem na formação de sua personalidade e sua vida social:

Tinha uma consciência vaga de que **estava sob o efeito de influências inteiramente novas**. Embora lhe parecesse que na verdade elas se originassem nele mesmo, as poucas palavras que o amigo de Basil lhe dissera – [...] – haviam **tangido uma corda que nunca havia sido tocada antes**, mas que nesse momento ele sentia que **vibrava e reverberava em estranhas pulsações** (WILDE, 2012, posição 391-392 do Kindle).

He was dimly conscious that **entirely fresh influences were at work within him**. Yet they seemed to him to have come really from himself. The few words that Basil's friend had said to him – [...] – had **touched some secret chord that had never been touched before**, but **that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses** (WILDE, 2013, posição 15117-15120 do Kindle).

De acordo com Berman (2007, p. 54), “toda obra comporta um texto “subjacente”, na qual “certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto”, isso quer dizer “do texto manifesto, dado à simples leitura” e do “subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra”. Constatamos a aplicação dessa assertiva do teórico ao trecho acima, pois que os sintagmas verbais e nominais destacados na tradução de Paulo Schiller “estava sob o efeito de influências inteiramente novas”, “tangido uma corda que nunca havia sido tocada antes”, “vibrava e reverberava em estranhas pulsações” se concatenam em rede semântica e remetem à novidade das emoções adultas e ao efeito da persuasão de seus novos amigos. Comparando os vocábulos e combinações linguísticas alusivos a esses recentes deleites de Dorian Gray, no romance de Wilde, em que “entirely fresh influences were at work within him”, “touched some secret chord that had never been touched before” e “that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses”, o texto traduzido aparenta enfatizar a

passividade de Dorian, acatando a manipulação das personagens, especialmente, do lorde.

Lorde Wotton, homem maduro, tutela o inexperiente rapaz e, chamando a atenção para a beleza do retrato de Dorian, desperta nele a consciência de quem é e, conseqüentemente, sua perdição: “O senhor é encantador demais para se entregar à filantropia, senhor Gray – encantador em excesso.” (WILDE, 2012, posição 339 do Kindle)³.

Entretanto, podemos argumentar que o personagem Henry Wotton pode igualmente simular Tirésias pois, sábio e onipotente, é portador do destino amargo de Dorian:

Sim, senhor Gray, os deuses foram bondosos com o senhor. Mas o que os deuses dão, eles logo tiram. O senhor tem apenas poucos anos para viver de verdade, com perfeição e plenitude. Quando a juventude for embora, a sua beleza irá com ela, e então o senhor descobrirá subitamente que não lhe restam triunfos [...] (WILDE, 2012, posição 445-447 do Kindle).

Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you [...] (WILDE, 2013, posição 12843-12845 do Kindle).

O excerto acima aponta uma intertextualidade do romance com o mito, porquanto a fala de Wotton, com respeito aos atributos agraciados pelos deuses a Dorian, remete indubitavelmente à fala de um oráculo, tal como Tirésias. As formas praticamente miméticas com que Schiller traduz a fala do lorde nos permite dizer que seu texto segue uma linha na qual, de acordo com os preceitos de Galindo (2018, posição 1569-1571 do Kindle): “Não cabe ao tradutor escolher se uma interpretação é

³ “You are too charming to go in for philanthropy, Mr. Gray, – far too charming.” (WILDE, 2013).

relevante, definitiva ou marginal”, mas “[...] deve caber a ele, nas melhores situações, [...] o dever de manter abertas as portas que se ofereciam ao leitor do original.”

Com a estratégia de transposição para a língua portuguesa bem próxima do texto de partida de Wilde, Schiller garante essa abertura à interpretação pelo leitor brasileiro, aparentemente adotando procedimento da manutenção, nos termos de Lanzetti *et al.* (2006, p. 6-7), quanto à estrutura sintática: “Quando a juventude for embora, a sua beleza irá com ela”/“When your youth goes, your beauty will go with it”; aos itens lexicais: “poucos anos”/“few years”; ao registro: “senhor Gray”/“Mr Gray”; aos marcadores de discurso: “e então”/“and then”; à adjetivação: “triunfos medíocres”/“mean triumphs” e à fluidez estilística: “o senhor descobrirá subitamente que não lhe restam triunfos”/“you will suddenly discover that there are no triumphs left for you”. Essas formas de transposição bastante próximas do texto-fonte oferece uma oportunidade de leitura do texto-alvo bastante autônoma, deixando ao apreciador da literatura wildiana a liberdade de visão, interpretação, preenchimento de lacuna de referências de mundo conforme lhe aprouver. Segundo Cavalcanti (2003, p. 126):

A presença de Tirésias nos momentos [] críticos em que o confronto com o conhecimento e a verdade se faz necessário, mostra que o arquétipo do velho sábio é constelado como arquétipo da verdade. Tirésias assume o papel de adivinho, de condutor, de mensageiro da verdade do inconsciente para Penteo, Laio, Édipo, Etéocles, Creonte, Heracles e Narciso.

A relação de Tirésias com o personagem Wotton, no romance, é de franco estabelecimento, visto que o lorde prevê a obsessão de Dorian com sua imagem, bem como a opção que este faria por viver sua sombra em detrimento dos sentimentos daqueles que o cercam. Outros personagens do romance abrem a possibilidade de correlação com as figuras do Mito do Narciso, como o pintor Basil e a atriz Sybil Vane.

O pintor Basil Hallward assemelha-se a Liríope e Eco, pois que, placidamente, aceita a beleza e o amor por Dorian. Deixa-se conduzir por sua admiração e cultua a beleza de Dorian em seu retrato:

O pintor mordeu o lábio e se aproximou, [...] do quadro. ‘Eu vou ficar com o Dorian real’, ele disse tristemente. ‘Ele é o Dorian real?’, exclamou o original do retrato, movendo-se na direção dele. ‘Eu sou de fato assim?’ **“Sim, você é exatamente assim.”** “Que maravilha, Basil!” **“Ao menos você é como ele na aparência. Mas ele nunca vai se modificar”, suspirou Hallward. “Isso não é pouco”** (WILDE, 2012, posição 574-577 do Kindle).

Basil Hallward bit his lip and walked over, [...] to the picture. “I will stay with the real Dorian,” he said, sadly. “Is it the real Dorian?” cried the original of the portrait, running across to him. “Am I really like that?” **“Yes; you are just like that.”** “How wonderful, Basil!” **“At least you are like it in appearance. But it will never alter,” said Hallward. “That is something”** (WILDE, 2013, posição 12956-12959 do Kindle).

O pintor dedicou período bastante extenso na elaboração do retrato do amigo, gravitando em torno da bela figura do rapaz. Ele declara que a pintura é bastante idêntica a Dorian, e que a aparência dela não se transformará. Por outro lado, o artista expressa sua comiseração a respeito da inevitabilidade do envelhecimento do companheiro, sentindo-se inconformado enquanto sua obra permanecerá esplêndida.

A tradução de Schiller faz uso do acréscimo do verbo “suspirar” na frase “‘Ao menos você é como ele na aparência. Mas ele nunca vai se modificar’, **suspirou** Hallward”. Em relação ao texto em inglês de Wilde “‘At least you are like it in appearance. But it will never alter’, **said** Hallward”. A opção do tradutor por realizar essa troca dos itens lexicais adicionou dramaticidade ao trecho, enfatizando a ligação do pintor com seu modelo e insinuando que seu desejo seria que Dorian mantivesse seu aspecto jovem, da mesma forma que a imagem. A ênfase nesse fato é igualmente

alcançada quando a tradução adota: “Isso não é pouco.” em relação à frase “That is something”. A inversão da polaridade aqui denota o procedimento da reconstrução semântica, de acordo com Lanzetti *et al.* (2006, p. 14-15):

O procedimento de reconstrução pressupõe mudanças na ordem sintática e na estrutura estilística de toda a sentença (reconstrução sintática) ou na estrutura lógico-semântica da sentença (reconstrução semântica) a fim de manter o valor semântico do texto-fonte.

O ganho semântico nessa frase é expressivo, mais uma vez atribuindo especial destaque à façanha da preservação da juventude por parte do retrato e à admiração do artista por seu modelo.

Mais tarde Basil tenta clamar pelo lado positivo do herói, visto que anuncia ao bonito rapaz que tem conhecimento de seus crimes e implora-lhe que destrua o retrato. Entretanto, deixa-se sucumbir, assassinado pelo jovem e dissolvido pelos químicos de Alan Campbell, se transforma em odor remanescente na biblioteca de Dorian, como Eco. cuja essência é impressa nas pedras da caverna:

Ele se voltou e saiu apressado, ligeiramente consciente de que o homem morto havia sido empurrado para trás na cadeira e que Campbell fitava um rosto amarelo brilhante. [...] Assim que Campbell saiu, ele subiu. Havia um cheiro horrível de ácido nítrico no quarto. Mas a coisa que estivera sentada à mesa não estava mais lá (WILDE, 2012, posição 3012-3018 do Kindle).

He turned and hurried out, just conscious that the dead man had been thrust back into the chair and was sitting up in it, with Campbell gazing into the glistening yellow face. [...] As soon as Campbell had left, he went up-stairs. There was a horrible smell of chemicals in the room. But the thing that had been sitting at the table was gone (WILDE, 2013, posição 14651-14658 do Kindle).

Novamente o texto traduzido carrega semelhança próxima ao originário. Os sintagmas nominais “o homem morto”/“the dead man”, “um rosto amarelo brilhante”/“the glistening yellow face”, “um cheiro horrível de ácido nítrico”/“a horrible smell of chemicals” configuram praticamente um decalque. Entretanto, a escolha do vocábulo “ácido nítrico” em substituição a “chemicals” é no mínimo intrigante. O ácido se caracteriza como potente solvente, especialmente de metais, como o ouro. Visto que a representação da face do artista morto é de “amarelo brilhante”/“glistening yellow”, a opção tradutória de Schiller parece uma solução genial para esse enigma, bem ao estilo wildiano.

O pintor morto aqui perde sua individualidade, personalidade e humanidade, ao ser tratado como “o homem morto”/“the dead man”, “um rosto”/“the... face”, “a coisa”/“the thing”. Na comparação com a simbologia do Mito do Narciso, Basil Hallward se desintegra como a Nínia Eco, restando apenas sua reverberação, como o odor que permanece na sala de Dorian.

Adicionalmente a Basil Hallward, A bela atriz Sybil pode corresponder à representação das ninfas Líriope e Eco na narrativa. Ela mostra a Dorian seu talento ao atuar e, por sua beleza, talvez como um reflexo no espelho, Dorian a aceita temporariamente. Contudo, sua capacidade como atriz não se sustenta, visto que se confessa desinteressada por sua arte devido ao seu amor por Dorian. O protagonista a repele, acusando-a de não ser a perfeita atriz que almejava conhecer:

[...] “você matou o meu amor. Você costumava instigar a minha imaginação. **Agora não instiga nem a minha curiosidade. Simplesmente não causa efeito algum.** Eu a amava porque você era maravilhosa, porque tinha talento e intelecto, porque realizava os sonhos dos grandes poetas e **dava forma e substância às sombras da arte.** Você jogou tudo fora. É superficial e estúpida.”
 [...] “Dorian, Dorian, não me abandone!”, sussurrou. “Lamento muito não ter atuado bem. Estava **pensando em você o tempo todo.** Mas eu vou tentar – de verda-

de, eu vou tentar” (WILDE, 2012, posição 1581-1596 do Kindle).

[...] “you have killed my love. You used to stir my imagination. **Now you don’t even stir my curiosity. You simply produce no effect.** I loved you because you were wonderful, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and **gave shape and substance to the shadows of art.** You have thrown it all away. You are shallow and stupid.” [...] “Dorian, Dorian, don’t leave me!” she whispered. “I am so sorry I didn’t act well. **I was thinking of you all the time.** But I will try – indeed, I will try” (WILDE, 2013, posição 13403-13418 do Kindle).

Na tradução de Paulo Schiller, verificamos a falta de expressão e de impressão de Sybil em Dorian Gray. O trecho “Agora não instiga nem a minha curiosidade. Simplesmente não causa efeito algum.” reproduz quase totalmente as palavras do texto-fonte de Wilde: “Now you don’t even stir my curiosity. You simply produce no effect.” Talvez a opção do duplo negativo na tradução e o sintagma verbal “não causa efeito algum” atribuam especial ênfase à ausência de vida própria da atriz, que orbita Dorian e, como ela mesma revela estar: “pensando em você o tempo todo”. No trecho selecionado do texto-fonte e sua tradução, aparentamos encontrar o procedimento da clarificação na versão em língua portuguesa. Segundo Berman (2007, p. 50):

Trata-se de um corolário da racionalização mas que concerne particularmente ao nível de “clareza” sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema [...] no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido. [...] A clarificação é inerente à tradução, na medida em que todo ato de traduzir é explícitante.

A tradução enfatiza a negação do valor da atriz e essa polaridade, característica e necessária ao texto brasileiro impõe uma transparência

à relação do casal. Sendo assim, a salutar escolha enfática do tradutor ressalta a impossibilidade da continuação dessa dependência simbiótica dos personagens.

Sybil, portanto, recolhe-se no veneno que ingere, como Eco abriga-se na floresta e, como a ninfa busca seu refúgio final, aceitando seu destino sem o amor correspondido. Novamente percebe-se aqui o ser passivo, que depende do sujeito narcisista para existir e quando o amado não mais lhe permite a adoração, Sybil deixa de existir, se fragmenta e não encontra mais o sentido da vida projetada em Dorian, por isso sucumbe:

[...] Por fim, **a encontraram morta no chão de seu camarim. Ela tinha engolido alguma coisa** por engano, **alguma coisa horrível** que se usa nos teatros. Não sei o que era, mas **continha ácido prússico ou chumbo branco**. Imagino que fosse ácido prússico, pois **parece que ela morreu instantaneamente** (WILDE, 2012, posição 1767-1772 do Kindle).

[...] **They ultimately found her lying dead on the floor of her dressing-room. She had swallowed something** by mistake, **some dreadful thing** they use at theatres. I don't know what it was, but **it had either prussic acid or white lead in it**. I should fancy it was prussic acid, as **she seems to have died instantaneously** (WILDE, 2013, posição 16318-16324 do Kindle).

O apagamento de Sybil após o abandono de Dorian é marcado no trecho por meio da forma brutal e imediata com que toma sua própria vida. Em Berman (2007, p. 56) encontramos a defesa da manutenção das redes subjacentes de sentido: [...] ressurgem certas palavras que formam, quer seja pelas suas semelhanças ou seus modos de intencionalidade, uma rede específica”. Na tradução de Schiller, evidencia-se a rede semântica da morte e do suicídio em: “a encontraram morta”, “Ela tinha engolido alguma coisa”, “parece que ela morreu instantaneamente”. A manutenção dessa rede demonstra o cuidado do tradutor na transferên-

cia não somente do texto aparente, mas, nas palavras de Berman (2007, p. 56): “o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou uma análise comparada dos personagens do romance *O retrato de Dorian Gray* (1981), a partir da tradução feita por Paulo Schiller (2012), cuja intertextualidade encontrou-se respaldada no Mito do Narciso e seus aspectos psicológicos. Nesse sentido demonstrou-se, primeiramente, que a tradução de Schiller manteve as características do texto-fonte wildiano por meio do uso de alguns procedimentos tradutórios como alongamento, clarificação ou acréscimo, nas palavras de Berman (2007), além de incluir a manutenção da estrutura sintática de itens lexicais e a reconstrução semântica, de acordo com os conceitos desenvolvidos por Lanzetti, garantindo uma leitura mais próxima do texto-fonte. Esse fato, possivelmente, permitiu ao público-alvo uma leitura autônoma com maior liberdade de interpretação dos possíveis sentidos do romance, mantendo o valor semântico do texto-fonte.

Soma-se a isso a realização do estudo do Mito do Narciso e, posteriormente, a demonstração da relação intertextual existente entre Dorian Gray e Narciso, expondo aspectos psicológicos que se definem pela obsessão por suas próprias imagens e pela indiferença que nutrem em relação aos personagens de seu entorno. Evidenciou-se, também, a correspondência entre Basil, Eco e Liríope como personagens cujo amor é rejeitado e Henry Wotton, estabelecendo uma ligação com Tirésias e Céfiso como a figura masculina que viola o estado de inocência. Tais constatações elevam o valor da tradução como um importante instrumento capaz de eternizar uma obra e seu autor no cânone mundial, como é caso dos textos selecionados para este estudo, que transcendiram fronteiras históricas e geográficas, desde a sua publicação até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Edição do Kindle, 2016.

CAVALCANTI, Raissa. *O Mito de Narciso: o herói da consciência*. 1. ed. São Paulo: Rosari, 2003.

GUASCO, Luiz. *A lenda de Narciso*. 1. ed. São Paulo: Scipione, 2019.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Tradução & Ficção. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade. *Tradução &: perspectivas teóricas e práticas*. SciELO: Editora UNESP, 2018 (Kindle Edition, Locations 1570-1571).

LANZETTI, Rafael *et al.* *Procedimentos técnicos de tradução: uma proposta de reformulação*. Revista do ISAT, São Gonçalo, n. 7, 2009. Disponível em http://revista.isat.edu.br/?page_id=54. Acesso em: 18 ago. 2017.

MUCCI, Latuf Isaias. O Mito de Tirésias revisitado: ética e estética na ótica do cinema. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, v. 2, p. 199-207, 2010.

SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o Mito de narciso*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução Paulo Schiller. São Paulo: Penguin, 2012 (Edição Kindle).

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Delphi Complete Works of Oscar Wilde (Illustrated). United Kingdom: Delphi Classics, 2012 (Kindle Edition).

ZOJA, Luigi. *Growth and guilt: psychology and the limits of development*. London: Routledge, 1995.

ALICE TRADUZIDA OU ADAPTADA? TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE MONTEIRO LOBATO DA OBRA *ALICE ADVENTURES IN WONDERLAND*

Mirian Ruffini
Nathalia Ferreira Terres

INTRODUÇÃO

Monteiro Lobato é conhecido como o principal autor de literatura infantil brasileira. Escreveu muitas obras direcionadas a esse público, dentre elas: *Reinações de Narizinho* (1931), *Viagem ao Céu* (1932), *Memórias de Emília* (1936), *A Chave do Tamanho* (1942). Por outro lado, o escritor também é reconhecido por suas traduções, sendo o primeiro tradutor de algumas obras clássicas estrangeiras. Este é o caso da obra *Alice in Wonderland*, escrita por Lewis Carroll em 1865, a qual foi traduzida pela primeira vez para o português brasileiro por Lobato; além desse livro, também traduziu textos infantis como: *Poliana* de Eleanor H. Porter e *Pinóquio*, de Collodi.

Dessa forma, esta pesquisa teve como objetivo verificar, por meio da tradução realizada por Monteiro Lobato da obra *Alice in Wonderland*,

de Lewis Carroll, as possíveis relações entre: Alice, protagonista da narrativa Carroll; e Emília, personagem das histórias infantojuvenis de Lobato, bem como a influência do tradutor enquanto também escritor de literatura infantil. Isso ocorre porque ao ler a tradução é possível notar que durante o processo tradutório Lobato adaptou algumas falas da personagem Alice, trazendo-as para contexto mais próximo do brasileiro e até mesmo de suas obras infantis. Dessa forma, surgiu o seguinte questionamento: Lobato poderia ter adaptado a personagem de Carroll para um contexto brasileiro, então, por meio dela apresentando algumas características de sua criação (Emília) e, assim, aproximando-as?

O artigo adota a seguinte sequência: inicialmente, a metodologia, que compõe os procedimentos utilizados na elaboração do estudo; na sequência, a fundamentação teórica; depois, a análise da tradução e comparativa com base na personagem Alice; e por fim, os resultados finais da pesquisa. Portanto, este artigo tem como objetivo principal comparar as personagens Alice e Emília por meio da tradução realizada por Monteiro Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland*.

METODOLOGIA

O texto escolhido como objeto de estudo foi a história *Alice Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll e a tradução dessa narrativa para a língua portuguesa realizada por Monteiro Lobato. Essa tradução foi escolhida por fazer alusão à obra de Carroll, visto que é um cânone da literatura infantojuvenil, e pela forma como é adaptada durante o ato tradutório, apontando para uma tradução domesticante.

Como consequência, iniciou-se o estudo desse livro ancorando-se em teorias ligadas à tradução e à Literatura Comparada. No âmbito da tradução, foram utilizados autores como: Lawrence Venuti (2002) que apresenta conceitos de estrangeirização e domesticação, escolhas feitas pelo tradutor durante o processo tradutório, Rafael Lanzetti *et al.* (2006) com sua tabela de procedimentos técnicos de tradução e Itamar Even-Zohar (1990), com sua teoria sobre os polissistemas. No que tange à Literatura Comparada foi de relevância o uso das teorias dessa área,

baseadas em Cunha (2005) e em Sandra Nitrini (2010), que aborda questões-chave ao comparar entre textos, como noções de: imitação, intertextualidade e originalidade.

TRADUÇÃO LINGÜÍSTICA E CULTURAL: DISCUSSÃO SOBRE AS TEORIAS ACERCA DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS DE LOBATO

Os textos de língua inglesa estão entre os mais traduzidos mundialmente, o que se deve à posição econômica e política de países de primeiro mundo, cuja língua materna é o inglês. De acordo com Venuti (2002) a língua mais traduzida, e para qual menos se traduz é o Inglês, precisamente pela influência norte-americana no comércio mundial. Esses fatos relacionados à cultura e ao poder não podem ser deixados de lado durante pesquisas e estudos nesse âmbito porque a tradução vai além da transposição linguística, ou seja, das palavras ali escritas, sendo que parte do sentido que um texto apresenta reside na cultura da qual ele deriva e também na qual ele será inserido.

À vista disso, seguindo a noção da teoria dos polissistemas literários de Even-Zohar, imaginamos que a tradução de uma obra da língua portuguesa para a inglesa seja considerada uma tradução periférica, visto que o livro traduzido foi escrito em uma língua de fora da posição central do polissistema cultural americano e transpõe-se para um contexto anglófilo cultural dominante. Nas palavras do teórico:

Neste movimento opostamente centrífugo e centrípeto, os fenômenos são arrastados do centro à periferia, enquanto, no sentido contrário, certos fenômenos podem abrir passo para o centro e ocupá-lo. Um polissistema, no entanto, não se deve pensar em termos de um centro apenas e somente uma periferia, posto que teoricamente se supõem várias dessas posições. Pode ter lugar um movimento, por exemplo, no qual certa unidade (elemento, função) transfira-se da periferia de um sistema à periferia do sistema adjacente dentro do mesmo polissistema,

e nesse caso poderá logo continuar movendo-se, ou não, até o centro do segundo (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 6).

De acordo com o autor, existe um movimento centrífugo e centrípeta que ocorre com a literatura. A mudança centrípeta está ligada à passagem de um determinado texto literário, por exemplo, que está fora da posição central, mas que migra para um local de maior prestígio. O centrífugo é exatamente o contrário, diz respeito ao afastamento da posição central para uma mais distante, assim, tornando-se periférica. Como exemplo disso, podemos citar as obras infantis de Lobato para outras línguas, em virtude de esse autor ocupar posição central no polissistema literário brasileiro. Entretanto, ao ser traduzido para outras línguas, perde essa posição ao ser recepcionado como tradução nesse outro sistema literário de outro país, assim, passando de centro à periferia. Desse modo, considerando a visão de Even-Zohar, seu texto ao ser traduzido passa pela movimentação centrífuga. Por isso, o teórico também afirma que uma mesma obra pode assumir mais de uma posição.

Essa noção de posição central e periférica existe há bastante tempo, basta lembrar da colonização dos países latino-americanos, quando a cultura europeia era imposta ao povo colonizado. Sobre isso, Even-Zohar afirma que:

Pois, quando emergiram gradualmente as distintas nações europeias e criaram suas próprias culturas – cujos veículos mais explícitos eram suas novas literaturas, línguas e histórias oficiais –, certas relações de centro e periferia estavam inevitavelmente presentes no processo desde seu início. Culturas que se desenvolveram mais tarde e que pertenciam a nações que influenciam a outras por seu prestígio ou mediante dominação direta, foram tomadas como fontes para culturas mais recentes (incluindo mais recentemente culturas reconstruídas). Como resultado, surgia inevitavelmente uma discrepância entre os modelos transferidos que frequentemente eram de tipo secundário (pela razão evidente de que sua identificação e a extração de seus princípios construti-

vos era mais fácil), e os originais, dado que estes últimos poderiam muito verossimilmente terem sido empurrados, então, do centro de seu próprio sistema à periferia (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 17).

Dessa forma, as culturas europeias foram responsáveis pela sua própria criação, desde o surgimento da língua, literatura, entre outros âmbitos, desde o início já sendo possível notar as relações ligadas às noções de centro e periferia. Além disso, elas também influenciaram as demais culturas que tiveram origem posteriormente, as quais eram secundárias e consideradas periféricas. Por outro lado, mesmo dentro do polissistema europeu havia essa hierarquia cultural e literária, sendo que as centrais influenciavam as demais, um exemplo disso é a influência da cultura francesa sobre as outras, dentro do próprio continente, e até além dessas fronteiras geográficas, chegando a outros países, como é o caso do Brasil.

Levando o acima exposto em consideração, percebe-se que no centro do sistema literário mundial encontram-se as literaturas escritas em língua inglesa inseridas em sua cultura dominante (Reino Unido e Estados Unidos). Por isso, a tradução de obras de outras línguas que estão fora desse centro literário podem ser consideradas minorizantes, ou seja, de relevância secundária, por se tratarem de literaturas que partem de línguas e culturas consideradas menores, e ocupando espaço periférico no sistema literário mundial.

Entretanto, essa obra não é considerada minorizante apenas por ser escrita em português, como também pelo gênero ao qual está vinculada pelo seu público-alvo, a literatura infantil. Além de ser periférica, a tradução de literatura infantil é ainda mais complexa, pois exige maior atenção durante todo o processo tradutório, levando em consideração o fato de que não apenas devem ser consideradas a cultura e língua para qual será traduzida, mas também o seu público-alvo, tratando-se de crianças e jovens. Por isso, “a tradução da literatura infantojuvenil geralmente envolve algum tipo de adaptação de assuntos que são aceitáveis ao público infantil” (MILTON, 2010, p. 20), visto que, para

cada faixa etária há textos e abordagens adequadas com a sua fase de desenvolvimento.

Por outro lado, a tradução não se torna menos importante, ao contrário, ela é necessária para possibilitar que uma cultura conheça outras por meio da literatura, dando ao tradutor uma tarefa de grande relevância, tanto é que, “Lobato elogiava o tradutor como o grande elo entre culturas” (MILTON, 2019, p. 34), sendo ele mesmo um tradutor:

[...] se enxergarmos a tradução como central à cultura e como atividade fundamental no desenvolvimento de uma literatura, podemos pensar em Lobato noutros termos, como figura primordial no desenvolvimento da tradução literária no Brasil, [...] E Lobato pode ser considerado um inovador ao introduzir uma forma de tradução nas suas adaptações de Peter Pan e Hans Staden: a tradução infantojuvenil politizada [...] (MILTON, 2019, p. 25).

Lobato foi importante para o desenvolvimento e conhecimento dos textos infantis no Brasil desde sua escrita até suas traduções literárias infantis. Ele traduziu obras que nunca antes haviam sido traduzidas para o português, dessa forma, oportunizando a leitura de obras estrangeiras desse gênero à população brasileira. Como aponta Milton (2019, p. 57):

Lobato teve um papel de suma importância no campo da tradução, em que foi outro “núcleo de cometa”, sendo responsável pela edição de muitas traduções, especialmente do inglês, na Companhia Editora Nacional, e como tradutor de 56 obras estrangeiras para o português, dezoito das quais eram dirigidas ao público infantojuvenil.

Esse autor e tradutor brasileiro impulsionou a valorização e possibilitou a leitura de textos até então desconhecidos aos leitores brasileiros, principalmente, no que se refere à literatura infantil. Dentre as cinquenta e seis obras traduzidas por Lobato, dezoito eram destinadas

ao público infantil, dentre elas *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, narrativa nunca antes traduzida para o português brasileiro.

Durante seu processo tradutório, Lobato realizava algumas adaptações, as quais foram encontradas ao se analisar a tradução de *Alice Adventures in Wonderland* escrita por Carroll, verificando uma possível adaptação de Lobato para aproximar Alice a Emília. Então, faz-se necessário o uso de teorias relacionadas ao que diz respeito à tradução, tanto quanto à literatura comparada. Entretanto, apesar de se tratarem de concepções diferentes, as áreas fazem alusão uma à outra. Levando isso em consideração, Cunha (2005, p. 2013) afirma que: “As relações entre os estudos de Literatura Comparada e tradução sempre foram estreitas [...] Isso porque a recepção do estrangeiro [...] sempre se constitui numa fecunda área de investigação da Literatura Comparada [...]”.

Além disso, de acordo com Cunha:

A tradução do que é estrangeiro/estranho para nós, em outras línguas, permite-nos, portanto, explorar e formular emoções e conceitos que, de outra forma, não viveríamos nem experimentaríamos: o ato tradutório continuamente amplia as fronteiras linguísticas e culturais das linguagens de cada um. Em si mesma, a tradução passa a ser uma forma revitalizada e revitalizadora da linguagem e do significado com suas formas de expressão.

Tais considerações nos levam à tradução como ato de formulação crítica, enquanto poderoso instrumento de indagação textual. Uma vez que traduzir envolve a leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescrita) realiza-se enquanto crítica, porque pressupõe reflexão, com subsequente rearranjo da realidade (CUNHA, 2005, p. 105).

Dessa forma, traduzir é a arte de recontar uma história, partindo de um novo contexto social, histórico e cultural, levando em consideração a interpretação, a opinião ou até mesmo crítica do tradutor em ação.

E foi exatamente isso que Lobato fez como tradutor, considerando-se que, em sua tradução da narrativa *Alice Adventures in Wonderland*, ele não apenas transferiu palavras de uma língua para outra, como também adaptou a personagem Alice.

Portanto, a tradução está totalmente ligada à adaptação, levando em consideração que, igualmente, se adapta o texto de partida para o contexto de chegada. Isso, segundo Lanzetti *et al.* (2006), ocorre quando há um processo de domesticação, uma adaptação do texto originário para o traduzido. A domesticação, de acordo com Venuti (2002), é uma opção dentro do contínuo “levar o texto até o leitor ou trazer o leitor até o texto”, preconizado por Schleiermacher (MARTINS, 2010, p. 59), conceitos esses mais tarde categorizados entre domesticação e estrangeirização. Venuti (2002, p. 120) diz que: “a tradução imita os valores linguísticos e literários de um texto estrangeiro, mas a imitação é moldada numa língua diferente que se relaciona a uma tradição cultural diferente”.

Dessa forma, quando o tradutor opta por traduzir um texto aproximando-o para a cultura de chegada, modificando alguns aspectos do contexto de partida, ou seja, adaptando-o, ocorre o processo tradutório de domesticação, tornando a leitura dessa tradução mais fluida ao leitor da língua para qual foi traduzida. Entretanto, o tradutor pode manter os elementos culturais de um texto estrangeiro, nesse caso, ocorre o processo de estrangeirização, assim, deixando evidente ao leitor que se trata de uma tradução pelos traços culturais ou termos mantidos no texto fonte.

Ainda tratando da tradução, é de relevância mencionar a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, que recomenda tratar da tradução de um texto levando em consideração não apenas questões linguísticas, mas, do mesmo modo, abordando os elementos culturais, traduzidos ou não, em uma determinada obra.

Meu argumento é que obras traduzidas fazem correlação de pelo menos de duas maneiras: (a) na maneira como seus textos fonte são selecionados pela literatura alvo, os princípios de seleção nunca são não correlacionáveis

com os co-sistemas receptores da literatura alvo [...]; e (b) no modo em que adota normas específicas, procedimento, e políticas – em resumo, em seu uso do repertório literário – que resultam de suas relações com outros co-sistemas receptores¹ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).

Ao tratar a teoria dos polissistemas literários, Even-Zohar afirma que ao se analisar um processo tradutório toma-se em conta o contexto de chegada, visto que a tradução pertence ao sistema literário onde ela será recepcionada, ou seja, do receptor. O teórico também deixa claro que as obras, a originária e a traduzida, sempre terão alguma relação.

A maneira como o tradutor recepciona a obra, seja por meio da leitura ou interpretação pessoal, influencia igualmente o processo tradutório, uma vez que a obra é traduzida de acordo com a compreensão e a criatividade do tradutor. Nitrini (2010, p. 96) defende que: “[...] cada recepção de um elemento estético estrangeiro implica uma certa maneira de transformação desses elementos no sistema, isto é, num certo grau de atividade ou criatividade.” Ao tratar desse tema, a teórica não se refere diretamente aos Estudos da Tradução, mas à Literatura Comparada; todavia, sendo áreas relacionadas, sua assertiva poderia ser aplicada a ambos os campos.

Por outro lado, no que se refere apenas à tradução, Lambert e Van Gorp designaram um esquema para facilitar a análise e discussão sobre o processo tradutório de um determinado texto. Nesse esquema, o estudo referente à análise e verificação de traduções é subdividido em quatro partes: os dados preliminares, macronível, micronível e contexto sistêmico. Os dados preliminares tratam de questões mais externas ao texto, como título e metatextos, eles “[...] deveriam levar a hipóteses para análise posterior tanto no nível macroestrutural como no nível microestrutural.” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 222). Em seguida, o macro e mi-

1 No original: My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature [...]; and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies--in short, in their use of the literary repertoire--which results from their relations with the other home co-systems (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).

cro nível dizem respeito aos níveis estruturais do texto, sendo o macro voltado a organização do texto, como a divisão de capítulos e estrutura, enquanto o micro se refere a tudo que está inserido no texto, as escolhas lexicais pelo autor, sintaxe, registro, e assim por diante. Por último, o contexto sistêmico está ligado ao contexto da tradução, abarcando as relações intertextuais entre esta e outras obras.

Sobre o objetivo desse esquema, os autores argumentam que:

As relações exatas entre os sistemas literários das culturas alvo e fonte devem ser examinadas; o que é, precisamente, o objetivo do nosso esquema. Tanto o sistema (literário) fonte quanto o sistema (literário) alvo são sistemas abertos que interagem com outros sistemas (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 211).

Portanto, esse esquema tem como propósito verificar as relações entre os sistemas literários, considerando-se que o texto na língua escrita originalmente pertence ao sistema literário fonte e a tradução ao sistema literário alvo, mas que ambos estão abertos aos demais, pois interagem com os outros sistemas literários.

Por fim, é evidente que a tradução apresenta relevância para a interação de diferentes sistemas literários, pois possibilita aos leitores o contato com textos estrangeiros. Além disso, toda literatura pertence a um polissistema cultural, exemplos sendo o texto fonte de *Alice in Wonderland* e sua tradução, realizada por Monteiro Lobato. Os livros estão inseridos em sistemas literários distintos, sendo cada um deles elaborado de acordo com a sua recepção e compreensão, considerando que o texto fonte pertence à cultura fonte e o texto de chegada se liga à cultura alvo.

UMA PITADA DE EMÍLIA EM ALICE: UMA TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DA OBRA *ALICE IN WONDERLAND*

Monteiro Lobato não foi apenas um grande autor, pois atuou incisivamente como tradutor. Podemos conjecturar que, antes de traduzir, o

escritor tenha sido um leitor assíduo, muito provavelmente impactando suas produções literárias.

O autor traduziu a obra *Alice Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, em 1936. Nesse mesmo período, publicou algumas das suas criações destinadas às crianças e adolescentes, como: *Reinações de Narizinho* (reedição publicada em 1931), *Viagem ao Céu* (1932) e *Memórias da Emília* (1936). Portanto, percebem-se traços de semelhança entre autor e tradutor Monteiro Lobato. Observam-se essas marcas a partir de análise da tradução dos excertos a seguir:

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO DE LOBATO
<p>“[...] said Dodo solemnly [...] ‘Speak English!’ said the Eaglet. ‘I don’t know the meaning of half those long words, and, what’s more. I don’t believe you do either!’ And the Eaglet bent down its head to hide a smile: some of other birds tittered audibly.” (CARROLL, 2010, p. 113)</p>	<p>“[] interveio o Dodô em tom solene [] – Fale língua da gente! – gritou a pequenina Águia. – Sou muito jovem e ainda não aprendi as palavras difíceis. E acho até que nem o senhor Dodô entendeu muito bem o que disse. – E a pequenina Aguiazinha meteu a cabeça debaixo da asa para esconder um sorriso, enquanto os outros riam alto.” (CARROLL, 2005, p. 26)</p>

Ressalta-se, por meio desse trecho, que Lobato fez algumas alterações em seu texto, por exemplo: o nome do personagem Dodo foi traduzido com um acento circunflexo na última letra: Dodô, pois, na língua portuguesa demanda-se o uso de acento gráfico nas palavras oxítonas – aquelas em que a sílaba tônica se situa na última sílaba – terminadas com a letra “o”. Ainda sobre esse termo, na tradução há uma nota de rodapé explicando o que é Dodo, um pássaro que entrou em extinção no século XVII. Além disso, nesse mesmo exemplo, nota-se que no texto fonte a jovem águia diz “*Speak English*” (fale inglês); no entanto, essa frase foi traduzida como: “Fale língua da gente”, afinal, Lobato provavelmente traduziu dessa maneira para a leitura ser mais fluida, visto que se a exprimisse de maneira literal, o texto ficaria peculiar ao polissistema

brasileiro, cuja língua oficial é o português. Além disso, destaca-se que o termo “*eaglet*” significa uma águia jovem ou pequena e que, em tradução, esse significado se manteve como “pequenina Águia” e “pequenina Aguiazinha”; contudo, é possível observar o uso do diminutivo tanto para o adjetivo “pequena”, quanto para o substantivo “águia”.

Não somente no decorrer do texto encontra-se essa característica de escrita e tradução de Lobato, mas até mesmo nos paratextos, como o título dos capítulos da narrativa. O capítulo 6, por exemplo, no texto fonte tem-se como título “*Pig and Pepper*”, já a tradução “Porquinho e Pimenta”; o substantivo “*pig*”, em português significa “porco” e foi traduzido para a sua forma diminutiva “porquinho”.

Certamente, o uso desse recurso é uma característica marcante de Lobato tradutor. Entretanto, como escritor também é notável essa marca, visto ser frequente encontrar em suas obras não apenas termos no diminutivo, mas no aumentativo. Destacam-se as falas da boneca de pano, Emília, como pode ser evidenciado em *Reinações de Narizinho*: “[...] – É este Barba Azulzinho que me chamou de cara de coruja seca e me deu um beliscão – disse Emília soluçando.” (LOBATO, 2016, p. 287, grifos meus); “– Pois eu, Emília, estou achando uma graça extraordinária na sua zanguinha!” (LOBATO, 2016, p. 80, grifos nossos). Portanto, nessa fala de Alice o tradutor aparenta aproximar a protagonista ao contexto literário brasileiro e à sua criação, Emília.

Em muitos momentos, durante a leitura da tradução realizada por Lobato, podemos notar alguns termos que estão presentes em suas próprias obras. Observe o exemplo a seguir:

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO DE LOBATO
“ <i>Oh dear, what nonsense I’m talking!</i> ” (CARROLL, 2010, p. 41)	“– Arre! Como estou asneirenta hoje!” (CARROLL, 2005, p. 16)

É evidente nesse excerto que durante o ato tradutório houve mudanças significativas de algumas expressões. No texto de Carroll, Alice diz para si mesma: “*Oh dear*”, que poderia ser traduzido como “oh, querida”, assim chamando sua própria atenção; no entanto, na tradução essa

fala da personagem é apresentada da seguinte maneira “Arre!”. Segundo o dicionário Houaiss, arre significa: “[...] voz que exprime enfado, zanga ou raiva [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 188). Portanto, pode-se afirmar que “*Oh dear*” é uma chamada de atenção da personagem a ela mesma de maneira mais afetuosa e Lobato a traduz com uma expressão mais ríspida, adaptando ao contexto brasileiro e de seus próprios personagens infantis. Por isso, outro aspecto a ser abordado seria que Lobato escreveu esse termo em vários trechos de suas obras infantis, como o excerto a seguir retirado do livro *Reinações de Narizinho*: “– Arre, menina! – gritou lá do rio Tia Nastácia [...]” (LOBATO, 2016, p. 58, grifos meus).

Ainda sobre a fala de Alice, no texto fonte a menina diz: “*what nonsense I’m talking!*”. Assim, ela afirma para si mesma que está falando coisas sem sentido, absurdas. A tradução dessa mesma frase foi vertida da seguinte forma: “Como estou asneirenta hoje!”. Novamente, ficou explícito que Lobato, em determinados aspectos e trechos, alterou o texto. Nesse caso, a troca mais acentuada é o substantivo “*nonsense*” pelo adjetivo “asneirenta”, no intuito de indicar as falas irrelevantes da menina; esse qualificativo deriva do substantivo asneira, a significar: “ato ou dito tolo ou impensado; bobagem, dislate, tolice [...]” (HOUAISS; SALLES, 2009, p. 200).

Além do mais, esse termo, assim como outros já citados, se verifica frequentemente nas histórias de Lobato, de maneira especial quando se refere a Emília. Em *Reinações de Narizinho*, Narizinho diz: “[...] viu que a fala da Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir. Viu também que era de gênio teimoso e asneirenta por natureza [...]” (LOBATO, 2016, p. 42, grifos meus). Por outro lado, na obra *Viagem ao Céu*, Emília diz: “– Um cabo que tem cidade, ora vejam! – exclamou. – E depois dizem que a asneirenta sou eu... Onde se viu um cabo com cidade na ponta?” (LOBATO, 2016, p. 105, grifos nossos).

Abordando-se esses aspectos, pode-se concluir que algumas dessas alterações se denominam adaptações, as quais, de acordo com Lanzetti *et al.*, se definem (2006) como uma alteração do estilo do texto, “pressupõe mudanças profundas no estilo do texto, adaptando-o ao novo contexto editorial e/ou ao público ao qual se destinará a tradução”

(LANZETTI *et al.*, 2006, p. 17). Essa escolha tradutória faz com que a tradução seja domesticante, a qual Venuti (2002) nomeia uma tradução aproximada ao contexto de chegada, modificadora do texto e tendência à compreensão do público-alvo.

Além disso, cumpre destacar que “Lobato foi um dos principais atores no campo da tradução pelo fato de conseguir colocá-la no centro do sistema literário brasileiro” (MILTON, 2019, p. 57). Ou seja, muito mais que apenas traduzir obras estrangeiras, o escritor infantojuvenil logrou manter esses textos no centro do polissistema literário brasileiro da época. Salientem-se essas obras traduzidas em posição determinada em sua língua e país fonte. Milton também comenta sobre as adaptações realizadas nessas traduções pois que, ao invés de apenas traduzir palavra por palavra, Lobato adaptava e organizava o texto de seu modo particular, a ponto de serem notáveis críticas a questões políticas e sociais no Brasil nessas traduções.

Levando as questões tradutórias e literárias de Lobato em consideração, a mesma história modificada durante o ato tradutório se apresenta para um outro sistema literário. As escolhas desse tradutor aproximaram a história escrita a uma cultura diferente – Era Vitoriana na Inglaterra – ao polissistema cultural de chegada, a cultura brasileira do século XX. Evidencia-se o fragmento a seguir:

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO DE LOBATO
<p>“<i>Mary Ann! Mary Ann!</i>” said the voice. <i>‘Fetch me my gloves this moment!’</i>” (CARROLL, 2010, p. 41)</p>	<p>“– Mariana! Que é que está fazendo aqui? Corra até em casa e traga-me um par de luvas e um leque. Depressa! Vá num pé e volte noutro!” (CARROLL, 2005, p. 31)</p>

Novamente, identifica-se a utilização, por Lobato, de recursos domesticantes em sua tradução, porquanto adaptou o nome “*Mary Ann*” para denominação similar “Mariana”, pertencente ao sistema cultural brasileiro e, ao público receptor da tradução. Ademais, modifica inteiramente os termos da fala do coelho, mais uma vez evidenciando as trans-

formações em sua tradução, uma vez que, ao verter a frase: “*Fetch me my gloves this moment*” adicionou passagens inexistentes no texto fonte, estas: “Corra até em casa [...] e um leque. Depressa! Vá num pé e volte noutro!”. Na verdade, a expressão “Depressa!” faz implicação a “[...] *this moment*”, palavra essa utilizada com constância no Português brasileiro, especialmente na conjuntura das obras de Lobato com referência a rapidez de uma determinada ação, de forma que esta seja célere. Além disso, Lobato valeu-se da expressão “Vá num pé e volte noutro”, a qual pertence à cultura brasileira e, geralmente, é proferida por habitantes do campo (característica dos personagens de Lobato, habitantes do Sítio do Picapau Amarelo), visto que, na maioria das vezes, são pessoas humildes, de pouco acesso à educação e, conseqüentemente, usuárias da linguagem informal.

Em virtude dos fatos mencionados, afirma-se que as narrativas escritas por Lobato, de determinada maneira, influenciaram em sua tradução, considerando-se que o tradutor manifesta um texto, em língua estrangeira, de forma semelhante à escrita de suas próprias obras, portanto trazendo para sua tradução suas marcas estilísticas, poéticas e linguísticas, visto que essas são características acentuadas em sua literatura infantil. Por outro lado, a própria tradução é vista como uma reprodução, por considerar todos os elementos de outra obra, exemplo em Lobato por considerar todos os elementos do livro de Carroll quando o traduziu. Sobre a tradução, Nitrini (2010, p. 130) argumenta que: “Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados.”

Salutar se faz mencionar Gustavo Máximo, que em sua dissertação de mestrado analisou as traduções realizadas por Lobato das obras *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, e *Pollyana*, de Elenor H. Porter. Declara que:

[...] nessas traduções, há uma descaracterização das personagens protagonistas dos originais, Alice e Pollyanna em função de Emília. Também cremos que Lobato ao tra-

duzir, lê com os olhos de Emília e a vê nos lugares das personagens dos textos originais. Através desta comparação teremos por intuito demonstrar que o compromisso de Monteiro Lobato não era só um projeto de tradutor, mas sim uma preocupação cultural (MÁXIMO, 2004, p. 27).

Durante o ato tradutório, Lobato não apenas preocupou-se com a transcrição linguística da Língua Inglesa para o português brasileiro do texto, mas, sobretudo, olhou com atenção as questões culturais, levando em consideração as diferenças culturais do público-alvo em relação ao texto fonte. Esse olhar evidencia-se por meio das alterações textuais realizadas por ele, em que mesmo expressões coloquiais são utilizadas, ao caracterizar Alice em muitas ocasiões.

Em conclusão, Monteiro Lobato foi tradutor da história de Lewis Carroll. Além disso, mostrou-se escritor, indo além da transposição de meros elementos linguísticos ou semânticos da narrativa, adaptou aspectos culturais, e mesmo características da protagonista Alice. Assim, inseriu semelhanças à personagem de Carroll em suas próprias narrativas infantis. De tal modo, Lobato se apresenta como autor, tradutor e adaptador na tradução de *Alice in Wonderland*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo teve como objetivo verificar as escolhas tradutórias realizadas por Monteiro Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland*, originalmente escrita por Lewis Carroll.

Levando o exposto em consideração, pôde-se visualizar que as escolhas tradutórias de Lobato favoreceram uma tradução domesticante, pelo fato de que, muitas vezes, o escritor adaptou o texto fonte, por meio das alterações de expressões, de termos e até mesmo de questões culturais, ao longo da narrativa, de forma que imprimissem sentido em seu público-alvo, e tornando o texto de partida mais compreensível para esses leitores. Assim, nota-se que Lobato buscou aproximar a narrati-

va pertencente ao polissistema cultural Britânico do século XIX – Era Vitoriana – ao polissistema cultural Brasileiro do século XX.

Ao mesmo tempo, alterou muitas falas de Alice, afetando até mesmo as características da personagem, mudanças essas que modificassem a Alice britânica e a transformassem em uma menina mais análoga à Emília, a boneca de pano das histórias. Portanto, além de adaptar o texto, durante o processo tradutório da obra *Alice Adventures in Wonderland*, Lobato aproximou a figura da Alice à personagem de Emília, sendo possível se deparar com as duas personagens transmutadas em uma só figura dramática – a Alice por ele traduzida.

Por fim, conclui-se que Monteiro Lobato foi além da transposição de signos linguísticos de uma língua para outra. Mais que transferir palavras, expressões, sentimentos e cultura, o tradutor de Taubaté recriou a história por meio da tradução, confiando a ela muito mais que a transposição tradutória da narrativa de Carroll, mas sim as próprias marcas características de sua literatura durante a arte da tradução.

REFERÊNCIAS

CARROLL, Lewis. *Alice adventures in wonderland; Other Stories*. New York: Barnes and Nobles, 2010.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

CUNHA, Patrícia L. F. da. Literatura comparada e tradução: releituras e recriações culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 7, 2005.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, v. 11, n. 1, 1990.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução Luis Fernando Marozzo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. *Revista Translation*, n. 4, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAMBERT, José. *Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert*. Andreia Guerini, Maria-Hélène Catherine Torres e Walter Costa (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LANZETTI, Rafael *et al.* Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação. *Revista do ISAT*, n. 7, 2006.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 3. ed. São Paulo: Globinho, 2016.

MARTIN, Marcia do Amaral Peixoto. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. *Cadernos de Letras*, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 27, p. 59-72, dez. 2010.

MÁXIMO, Gustavo. *Duas personagens em uma Emília nas traduções de Monteiro Lobato*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269470/1/Maximo_Gustavo_M.pdf. Acesso em: 14 dez. 2020.

MILTON, John. *Um país se faz com tradutores e traduções: a importância da tradução e da adaptação na obra de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2019.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença* Tradução Laureano Pelegrini, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Revisão técnica Stella Tagnin. Bauru: EDUSC, 2002.

DISNEY'S SUCCESS IN LATIN AMERICA: A CASE OF TRANSLATION?

Odile Cisneros

Academic critics have not been kind to the legacy of Walt Disney¹, and, in the case of Latin America, the vitriol is exacerbated by claims about the America propaganda role that Disney played in the region. Following Ariel Dorfman and Armand Mattelart's famous critique, *Para leer al Pato Donald* (1971), Disney films and characters have been repeatedly charged with promoting an ideology that runs counter to democracy, equality, freedom, etc., reinforcing instead stereotypes and the prevailing social, economic, and racial injustice of Latin American societies. Despite these warnings and accusations, Disney films have no-

1 As Chris Pallant notes, in *Demystifying Disney*, "Janet Harbord, writing in *The Evolution of Film: Rethinking Film Studies* (2007), offers the following summary of Disney:

Disney is a form of memory-wiping, an amnesia in the face of a conflicted and violent twentieth century, and a refusal of other experiences of the present. Disney is at once its material manifestation, in theme parks, holiday worlds, shopping malls (all types of self-enclosed world), and a psychic reality spread across the globe: a banal mythification of existence as 'magical', 'innocent' and 'fun'. This is a world in which all affectual relations are held in quotation marks as a recognition that each response is stage-managed. In a Baudrillard-infected account, Disney has become the world, and the world has become Disney (2007, p. 48).

This viewpoint, however, neglects the complexity of Disney's history, particularly the evolution that occurred from the late 1950s to the 1980s, when Disney transformed from what was principally a film studio prioritizing animation to the diversified global corporation that we see today" (53). Considering the history of Disney's entrance into the Latin American film markets might push that date back by at least a decade.

netheless enjoyed tremendous success, in particular in Latin America, one of the regions that Disney Studios paid particular attention to early on with the Latin themed films *Saludos Amigos* (1941) and *The Three Caballeros* (1943). Produced during World War II as part of the “Good Neighbor Policy”, these animated films set in Latin American locales did attract much interest and helped cement the presence of Disney Studios in the region. Equally favorable, however, was reception of other Disney films of the Golden Era (1937-1966) in both Spanish America and Brazil. In this paper, I briefly analyze the circumstances surrounding the release of Disney films in Latin America, and I compare, using a couple of examples, the way these films were translated and dubbed into Latin American Spanish and Brazilian Portuguese. Beyond the spectacular animation these films featured, my contention here is that much of Disney’s Latin American success could be attributed to the high quality of local and localized translations and dubbing practices. My objective is also to draw attention to the under-recognized creativity of gifted translators and songwriters such as Luis César Amadori, Edmundo Santos, Carlos Alberto Ferreira Braga, Gilberto Soria, and Aloysio Oliveira, who crafted dialogues and lyrics that helped make these films not only acceptable but also highly memorable to audiences throughout Latin America².

Why is translation, specifically audio-visual translation and dubbing, key elements in the successful reception of cultural products? It might not be obvious to general audiences the extent to which, in a work of fiction, a character’s personality is conveyed not only by what they say but *how* they say it. This issue is perhaps best dramatized in the celebrated film *My Fair Lady* (1964), where the character of Professor Higgins teaches a working-class English girl to “speak properly” so she may pass as an upper-class lady. The idiosyncrasies of a character’s personality are often reflected in their speech patterns, and those must be successfully rendered in the dubbing in order for the film to be acceptable to audiences. Luis Alberto Iglesias, the author of a doctoral thesis on the dubbing of Disney films into Spanish, to date, is the most ex-

2 For instance, in a study conducted in 1997 of 350 young adults in Mexico City, Silvia Molina reports that 95% of them had viewed a Disney film or video (MOLINA, 1998, p. 107).

tensive treatment of the subject available, notes that the viewer must suspend disbelief in order to enjoy the fundamental illusion proposed by dubbing, namely, that the characters in the film speak his or her language (IGLESIAS, 2009, p. 13). Perhaps the ultimate test of success is whether the dubbed version may even be taken as the original by the viewer. On a personal note, growing up with the Disney classics dubbed into Spanish, I fully participated in that “fundamental illusion”, namely that, to *me*, the “originals” of the Disney songs and movies were, indeed, their *translations* into Spanish. When this happens, it speaks volumes of the translators’ accomplishments. Iglesias also points out that the success of this illusion depends as well on the appropriate rendering of three other features: the elements closely linked to the source culture; the source texts inserted into the story, and the songs (IGLESIAS, 2009, p. 9). Our analysis will focus primarily on the speech patterns of some characters and the translation of a few songs, but before looking at the concrete examples, I’d like to offer a very succinct history and context of the translation and dubbing of Disney films into Spanish and Portuguese in the context of Latin America.

The initial dubbing of Disney films into Spanish happened in fits and starts, as Iglesias reports in Chapter V of his thesis. This succinct account here is very much indebted to Iglesias’s work. As he notes, the first Disney film to appear in Spanish was the short *The Three Little Pigs*, dubbed in a French studio in 1932, the same year of its production. The result was peculiar, since the characters of the Practical Pig and the Wolf speak Spanish with a Castilian accent, while the rest have a French accent.... This mix of accents also plagued the first Spanish dubbing of *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), Disney’s first successful feature animation. This dubbing was produced in 1938, shortly after the release of the original, in an unspecified location using American and Spanish actors. The aforementioned French studios closed down in 1937, and, since Spain was in the middle of a civil war, Disney had to look elsewhere for dubbing possibilities. He ended up engaging Luis César Amadori (1902-1977), one of Argentina’s most influential directors and

screenwriters, for the Spanish versions of *Fantasia* (1940), *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1942), and *Bambi* (1943).

Amadori's version of *Bambi* has been lost, but his *Pinocchio* is still the one currently available in Spanish. Working remotely, the Mexican radio host and songwriter Edmundo Santos (1902-1977) collaborated on those versions as translator and adapting a number of the song lyrics. The story goes that Santos criticized the translations of Disney songs in a radio program he hosted in Tijuana in the 1930s. When Disney learned about this, he summoned Santos to the Disney studios in Burbank and challenged him to produce Spanish lyrics for the songs in *Pinocchio*, which was still in production phase. On the bus trip back home, Santos drafted "La estrella azul", the Spanish version of "When You Wish Upon A Star"³.

In 1943, Disney decided to move all dubbing activities to his Burbank Studios, producing the well-known "Good Neighbor" Latin American-themed film *Saludos Amigos*, followed in 1944 by *The Three Caballeros*. For those films, Santos was hired as Spanish American culture consultant, foreign language advisor, and director of the Spanish version. From that point on, Santos was largely responsible for the Spanish dubbing of Disney films for Latin America from 1943 until his death in 1977.

Initially, the dubbing took place in Los Angeles, but in 1949, Santos traveled to Mexico to search for voice actors for Spanish version of *Cinderella*. Evangelina Elizondo was selected to play the leading role. The dubbing was done in Mexico City's Churubusco Film Studios with such good results that, from that point on, all dubbing moved to Mexico, with Santos collaborating with various other producers and companies. These were the versions that were distributed throughout Spanish America. In all, Santos directed the dubbing of 26 movies and appeared as an actor in another six⁴.

3 <http://www.doblajedisney.com/diana-santos/>

4 The entire list can be found in: <https://www.doblajedisney.com/informacion/?nombre=Edmundo+Santos>

Disney films were also introduced fairly early in Brazil. *Snow White and the Seven Dwarfs* premiered in Rio as *Branca de Neve e os Sete Anões* in 1938, only 6 months after its original release in the US. Sonofilms, an American/Brazilian joint venture, hiring as director Carlos Alberto Ferreira Braga, aka Braguinha or João de Barro, his musical stage name, who his life authored some 400 musical compositions, including “Carinhoso”, “Copacabana”, “Chiquita Bacana”, and “Yes, Nós Temos Bananas” (LESSA, 2002, p. 77). Braguinha directed the dubbing, chose the voice actors, and adapted 8 of the songs, including the Dwarfs’ work song “We Dig” and “Heigh Ho” which in Portuguese became “Cavando a mina” and “Eu vou”. Leandro Pereira Lessa notes that Braguinha picked actors he had worked with in the recording and film industry such as Dalva de Oliveira, a famous radio diva, played the role of Snow White (LESSA, 2002, p. 78-81)⁵. The quality of the results was impressive, and Braguinha went on to collaborate in subsequent films such as *Dumbo*, *Bambi*, and *Pinocchio*. Other important musical figures that participated under Braguinha’s direction included none other than Dorival Caymmi, whose song “Você Já Foi à Bahia?” became the title of the Portuguese version of *The Three Caballeros*; Aurora Miranda (Carmen Miranda’s sister), and Ary Barroso, author of “Aquarela do Brasil,” sung by actor, singer, and songwriter Aloysio de Oliveira, who also played the part of the parrot Zé Carioca (or José Carioca, in English). Other films where these singer-songwriters collaborated were *Peter Pan*, *Winnie the Pooh (O Ursinho Puff)*, *Cinderella* (1950), and *Alice in Wonderland* (1951). Lessa notes that Disney was heavily invested in the choice of dubbing of its films, and that Disney “padronizou o seu elenco de vozes a partir dos anos 60, para evitar discrepâncias entre as dublagens de cada país” (LESSA, 2002, p. 65).

Disney films were very influential in the development of dubbing in Brazil, since at the time only animated films were dubbed – other films

5 The site <http://casadadublagem10.blogspot.com/2019/03/materias-historia-da-disney-no-brasil.html> notes that this early version was lost and *Snow White* was dubbed again in 1965 by the radio actress Maria Alice Barreto, in the Riosom, studios. This version, launched in the theaters in 1966, was directed by Telmo de Avelar, and translated by Gilberto Souto and Telmo de Avelar (Consulted May 27, 2016).

were routinely subtitled⁶. A key figure was Herbert Richers, who, in 1943, was hired by Disney as cameraman for the filming of scenes in Brazil for *The Three Caballeros*. Richers went on to found the influential distribution and dubbing firm Herbert Richers, which eventually was responsible for about 70% of all dubbing in Brazil. In Brazil many of the original dubbings from the 1940s were lost, and were redone in the 1960s. In the case of Spanish, many films have also been redubbed following their original versions, but for different reasons, as I will note in the end.

Much more could be added to this very schematic summary, but suffice it to say that both histories reveal the involvement of many talented professionals who lent their expertise and gifts to creating versions that were not only highly memorable for audiences, but also, from a translation studies perspective, technically admirable if not masterful. Given the space constraints, I will analyze only a few examples that demonstrate the creative solutions the translators found. First, I will focus on an example that highlights the speech patterns of characters, which are crucial to creating the personality of the characters. Iglesias notes the example of the character of Honest John, the fox that tricks Pinocchio on his way to school. In this passage, Honest John pretends to accidentally bump into Pinocchio. The original English reads:

Honest John: Let me handle this. Here he comes. Ah yes, Giddy, as I was saying to the Duchess only yesterday... Oh! Oh how clumsy of me! My, my, my, my! Oh, I'm terribly sorry. I do hope you're not injured.

As Iglesias notes, in the original, certain linguistic features clue us into how the character feigns his status as refined gentleman. These include the use of exaggerated expressions such as “How clumsy of me!”, “My, my, my, my!”, the augmentative “*terribly sorry*”, the use of “do”, as well as the false reference to a conversation with a duchess (IGLESIAS,

6 Lessa notes that: “O primeiro crédito dado para uma atuação vocal de um brasileiro num produto audiovisual foi para a interpretação de José Oliveira para Zé Carioca em *Você Já Foi à Bahia?*, de 1945. Seu nome consta no cast na versão original do filme” (LESSA, 2002, p. 127).

2009, p. 68). The Spanish version produced by Luis César Amadori finds creative solutions to Honest John’s peculiar speech patterns:

Honrado Juan: Déjame a mí. Aquí viene. Así es, Gedeón, mientras hablaba ayer con su alteza... ¡Oh! ¡Qué torpe soy! ¡Oh! ¡Qué descuido! ¡Oh! Estoy desolado. ¿Por ventura se lastimó?

Amadori’s version, though inexactly using the term “alteza” for “Duchess, nonetheless aptly reproduces the effects of false refinement. As Iglesias notes, the interjection “¡Oh!”, repeated here 3 times, is rare in colloquial Spanish, and is mostly seen as an affectation. Other examples of pedantic language include the Gallicism “Estoy desolado” (a calque of “Je suis désolé”, but which would properly and idiomatically translate, “Lo siento”) and the archaic phrase “por ventura”, which also contribute to Honrado Juan’s fake finesse.

The Portuguese version by Telmo Perle Münch varies things somewhat:

João Honesto: Deixe-me cuidar disso. Aí vem ele! Pois é, Gideão, então, eu disse para a duquesa, então ontem... Oh! Como eu fui desastrado! Ora, ora, ora, ora! Oh! Eu peço mil perdões! Oh! Eu espero não tê-lo machucado...

With “*Ora!*”, João Honesto expresses emphatic incredulity at his own clumsiness. Instead of the usual “*desculpe*” or “*perdão*”, he apologizes using a very uncommon, antiquated expression: “*Eu peço mil perdões*”⁷, and (falsely) assumes the responsibility of the potential injury. Interestingly, both the Spanish and the Portuguese translations make use of old-fashioned and affected language, including the use of

⁷ An internet search of this phrase turned up only 3,130 hits, with one prominently being in *Annaes do Parlamento Brasileiro: Câmara dos Srs. Deputados*, v. 3, part 2, from Sept. 1, 1840: <https://books.google.ca/books?id=EAkPAQAIAAJ&pg=PA808&lp-g=PA808&dq=%22eu+peço+mil+perdões%22&source=bl&ots=q3elcyrVzm&sig=AC-fU3U33xpWpcLqjWicjM389jT93G0R8w&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiR9MiF2r7wA-hVQ7j4KHdqWAuEQ6AEwCXoECAgQAw#v=onepage&q=%22eu%20peço%20mil%20perdões%22&f=false>.

Gallicisms, all of which highlights the character's phoniness for dramatic purposes. The analysis of speech patterns and their translation could fill an entire volume, and I refer the reader to Iglesias's comprehensive study for the case of Spanish (IGLESIAS, 2009).

The songs are another element where the gifts of the translators are evident. Because of space constraints, I look at only three songs, "Heigh Ho", the famous Dwarfs' work song from *Snow White*, the "Unbirthday Song" from *Alice in Wonderland*, and "Aristocats", the theme song from the movie with the same title.

Before turning to the texts themselves, it's important to consider the specific case of the translation of performative texts, particularly, songs. Peter Low discusses the unique difficulties that the translation of song lyrics entails:

The devising of singable texts is a particular challenge to a translator: one is subject to huge, multiple constraints imposed by the pre-existing music, which has many complex features – rhythms, note-values, phrasings and stresses – none of which one can simply ignore. [...] Ideally, a clever illusion must be created: the TT (target text) must give the overall impression that the music has been devised to fit it, even though that music was actually composed to fit the ST. No wonder this task has at times been called impossible (LOW, 2005, p. 185).

Furthermore, Low proposes that, given the constraints of songs, song translation is best served by an approach that considers the "end" function of the text in its target context, rather than an approach that closely follows the source text. Hans J. Vermeer and other functionalists call this approach *skopos* (from Greek "purpose, goal or target") which considers "goal or purpose, defined by the commission [of the translation] [which] if necessary adjusted by the translator" (VERMEER, 2000, p. 230). In this case, a song translation ultimately should serve as a song in the target language. Low goes on to propose, which, given *skopos* of song-translation, the translator must attempt a deliberate balancing of

five different criteria – singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme in what he calls a “pentathlon” approach. The metaphor implies that translating songs is like competing in five different areas where one may not perform equally well, but that success is measured by the “overall score” in these areas: “Like the pentathlete in this metaphor, the translator of a song has five ‘events’ to compete in – five criteria to satisfy – and must aim for the best total score. One criterion is *Singability*; one is *Sense*; one is *Naturalness*; others are *Rhythm* and *Rhyme*” (LOW, 2005, p. 192).

These various “events” or challenges may be approached by different tricks and techniques. In discussing a collection of essays on the translations of songs by the French song-writer Georges Brassens, Low writes:

Because of the constraints imposed by the pre-existing music, such song- translators resort to numerous methods in an attempt to overcome the difficulties they encounter. These include not only things like paraphrase, transposition and modulation – which are fairly standard methods – but also more robust and assertive devices. Here are some mentioned by various translators of Brassens: replacement metaphors, compensation in place, calque, omission, explicitation, cultural adaptation, superordinates, stylistic equivalence, the suppression of difficult verses, the use of added words to solve rhythmical problems and the replacement of rhyme with assonance (LOW, 2005, p. 189).

In the Spanish and Portuguese versions of “Heigh Ho”, we see many of these principles at work when compared with the original:

“Heigh-Ho”, by Frank Churchill (music) and Larry Morey (lyrics)

We dig dig dig dig dig dig dig
in our mine the whole day through

To dig dig dig dig dig dig dig
is what we really like to do

It ain't no trick to get rich quick
If you dig dig dig with a shovel or a pick
In a mine! In a mine! In a mine! In a mine!
Where a million diamonds shine!

We dig dig dig dig dig dig dig
from early morn till night
We dig dig dig dig dig dig dig
up everything in sight

We dig up diamonds by the score
A thousand rubies, sometimes more
But we don't know what we dig 'em for
We dig dig dig a-dig dig

Heigh-ho, Heigh-ho
Heigh-ho, Heigh-ho
Heigh-ho

Heigh-ho, Heigh-ho
It's home from work we go
(Whistle)

Singability can be detected by listening to the songs themselves, but analyzing the text reveals some of the specific features involving sense, rhythm, rhyme, and other sound features of the songs and how they are dealt with in the translation. In Edmundo Santos's Spanish version, the basic repetitions and meaning are preserved and even rendered wittier through a play on the words *cavar/menoscabar/escarbar/acabar*:

Cavar, cavar, Hi-ho (letra: E. Santos)⁸

Cavar, cavar, cavar, cavar

8

All of the Spanish translations by Santos quoted from the versions are found in doblajedisney.com.

y después cavar, cavar.
 Cavar, cavar, cavar, cavar
 y no menoscabar.

Tenemos ya más de un millón
 sólo con cavar este rico socavón.
 Socavón, socavón, socavón, socavón,
 donde mil diamantes hay.

Cavar, cavar, cavar, cavar
 y luego recavar.
 Cavar, cavar, el cuento es
 el de nunca acabar.

Para aprender bien a escarbar
 muchos años hay que practicar.
 Pero al saber escarbar muy bien
 sabremos muy bien cavar.

Hi-ho, hi-ho, hi-ho, hi-ho... Hi-ho, hi-ho
 ya es hora de cerrar.
 Hi-ho, hi-ho, hi-ho, hi-ho, hi-ho
 nos vamos a cenar.
 Hi-ho, hi-ho. [...]
 Hi-ho, hi-ho, marchemos al hogar.
 Hi-ho, hi-ho, hi-ho, hi-ho, hi-ho,
 nos vamos a cenar. [...]

First of all, we note that the Spanish version preserves certain characteristic sounds (the “hi-ho” chorus), just adapted to Spanish pronunciation. Whereas the dwarfs in English attempt to get rich and “dig up everything in sight”, these Spanish-speaking gnomes are careful preservers of resources, even proto-environmentalists, one could say, as their mantra (literally, because of the repetition) is to dig (“cavar”) but not to ruin their mine (“*no menoscabar*.”) Building on the sound play, the version avoids the word *mina* (mine), preferring the more erudite word *socavón*, which designates a gallery of tunnels in a cave but also sug-

gests the word *socavar* – (from “so” –under, and “cavar”), which means, literally, to “dig or mine under” or “undermine”, – a meaning that, wittily, was *undermined* earlier in the song, as the dwarves explicitly mention “no *menoscabar*”. These dwarves are thus presented not mindless mine workers, driven merely by profit –rather, they are hard-working and conscientious of respecting the source of their riches. The song also incorporates a popular expression “*el cuento de nunca acabar*” (literally, a “a never-ending story” but meaning, an endless, repetitive task). A curious pun occurs here as “*nunca acabar*” can be heard, with the elision of the final *a* of the first word and the initial of the second, as the negation “*nunca cavar*” (given that Spanish does not differentiate between the phonemes designated by “b” and “v”).

Furthermore, this being a fairy-tale, the reference to *cuento* (fairy-tale or story) acquires a clever metalinguistic flavor. Though the version uses the phonetic “Hi ho” without attempting a Hispanization, there is more variation in the rendering of “It’s home from work we go”: they close shop, and go home to dinner, all rhyming words (*cerrar, hogar, cenar*). This anticipates the next scene in the movie where Snow White, in the Spanish version, is preparing a dinner of “*puchero gallego*” (a Spanish stew) for the dwarfs.

Braguinha’s Portuguese version makes a different choice regarding the repetition of “dig”, focusing instead a more descriptive reflection on dwarfs’ work and its instruments a hoe and a shovel:

Cavando a mina – Eu vou (letra: J. de Barro)

A nossa enxada e a nossa pá
 Nós usamos pra cavar
 Cavando a nossa mina
 Noite e dia sem parar

Não vamos ficar ricos não
 Nós nunca temos essa missão
 De cavar... cavar
 É nossa distração

Cavando a nossa mina
 Noite e dia sem parar
 Brilhantes e outras pedras
 Poderemos encontrar

Se temos sorte vai haver
 Milhões de pedras pra escolher
 E com tanta pedra pra escolher
 O que é que se vai fazer?

Eu vou eu vou, Para casa agora eu vou
 Parara-tim-bum Parara-tim-bum
 Eu vou eu vou eu vou
 Eu vou eu vou

Para casa agora eu vou
 Parara-tim-bum, Parara-tim-bum
 Eu vou eu vou eu vou [...]

Interestingly, the Portuguese version avoids using the word *pica-reta* (“pick axe”) because, in Brazilian slang, this word also designates a dishonest person, a cheat or swindler. In this version, the dwarfs seem even less ambitious and more fun-loving than in the English or Spanish versions, as it explicitly states they don’t dig to get rich, but as “distraction” (the English does say it’s “what they really like to do” but follows this by a reference to getting rich). The English also expresses some humorous confusion regarding the ultimate goal of their work (“we don’t know what we dig them for”), which the Portuguese picks up (*e com tanta pedra para escolher / o que é que se vai fazer?*). Braguinha’s version also finds a great phonetic equivalent to “Heigh Ho” in *Eu vou* (“I go”) and creates the brilliantly phonic nonsensical refrain *Parara-ti-bum* that replaces the whistling and rhythmically punctuates the end of the song⁹. In all, the versions work remarkably well.

9 This version by Braguinha was picked up by the funk singer MC Tati Zaqui in a less than edifying video launched in 2015: <https://vimeo.com/130937242>.

The next example comes from the 1950 film *Alice in Wonderland* and was inspired Lewis Carroll's reference to Humpty Dumpty's "un-birthday" in *Alice's Adventures in Wonderland*:

A very merry
 Unbirthday to you,
 To you,
 A very merry
 Unbirthday to you,
 To you, It's great to
 Drink to someone,
 And I guess that
 You will do,
 A very merry
 Unbirthday to you!

The "Unbirthday Song" presents a number of challenges, the very first of which, of course, is the nonsense word, which is solved differently in Spanish and Portuguese, but with equal success: *no cumpleaños* and *desaniversário*. The Portuguese takes the same approach as the original, coining a word from a usual negative prefix ("des"), while the Spanish uses the negative word "no" next to the word "cumpleaños", which, in everyday language has the same semantic effect while drawing attention to the strangeness of the idea. Another challenge here regards naturalness. Because the conventional expressions for birthday greetings are fairly codified in each language (*feliz cumpleaños* in Spanish, and *bom aniversário* in Portuguese), the translation would sound stilted if they were not respected. This, however, is complicated because of the short lines and the staccato rhythms required to match the music, so there is very little wiggle room:

¡Feliz feliz no cumpleaños a mí!
 ¿A quién?
 ¡A mí!
 ¿A tú?
 ¡Feliz feliz no cumpleaños te doy!

¿A mí?
 ¡A tú!
 ¿A mí?
 Brindemos por el día
 con dos tazas de buen té.
 ¡Feliz feliz no cumpleaños
 a los dos!

In the middle stanza, the Spanish version chooses to preserve some of the same end sounds as the English (me-*mí*; you-*tú*), making a grammatical mistake (using the nominative *tú*, rather than the inflected form *ti*). This deliberate mistake (*para tú*) is, however, entirely in keeping with the nonsense spirit of the scene and of the entire movie, for that matter.

For his part, Braguinha's version exploits the characteristic nasal sounds of Portuguese *quem/mim/sim*:

Um bom desaniversário pra mim
 Pra quem?
 Pra mim
 Pra ti?

Um bom desaniversário pra ti
 Pra mim?
 Sim sim (É sim)

Vamos cumprimentarmos
 com uma xícara de chá,
 Com um desaniversário pra ti.

Finally, rhythmically speaking, the last line, an iambic heptameter, "Let's all congratulate us with another cup of tea" is rendered brilliantly in both cases, as it preserves the sense with a great degree of precision and respecting the rhythmic patterns: stresses in words marked with a slash:

x / x / x / x
 Let's **all** congratulate us
 / x / x / x /
with another cup of tea!
 A very merry un**birth**day
 to you!
 x / x / x / x
 Brindemos **por** el **día**
 / x / x / x /
con dos tazas de buen té.
 ¡Feliz feliz no **cumpleaños**
 a los dos!
 x / x / x / x
Vamos **cumprimentarmos**
 / x / x / x /
com uma xícara de chá,
 Com um **desaniversário**
 pra ti!

The final example in my analysis is the title song of the *Aristocats* (1970), by the brothers Richard and Robert Sherman. The song is a delightful introduction to the film, and in the English version, it was performed by the French actor, cabaret singer and entertainer Maurice Chevalier:

Which pets' address is the finest in Paris?
 Which pets possess the longest pedigree?
 Which pets get to sleep on velvet mats?
 Naturellement! The aristocats!

Which pets are blessed with the fairest forms and faces?
 Which pets know best all the gentle social graces?
 Which pets live on cream and loving pats?
 Naturellement! The aristocats!

They show aristoc'atic bearing
 When they're seen upon an airing

And aristoc'atic flair in what they do
And what they say

Aristocats are never found
In alleyways or hanging around
The garbage cans where
Common kitties play, oh no!

Which pets are known to never show their claws?
Which pets are prone to hardly any flaws?
To which pets do the others tip their hats?
Naturellement! The aristocats!

They show aristoc'atic bearing
When they're seen upon an airing
And aristoc'atic flair in what they do
And what they say
Aristocats are never found In alleyways or hanging around
The garbage cans where
Common kitties play, oh no! Which pets are known to
never show their claws?
Which pets are prone to hardly any flaws?
To which pets do the others tip their hats?
Mais naturellement, voyons
Mais naturellement
Oh, naturellement The aristocats!

The song has the flair and cadence of a typical French *chanson*, and the use of French words and phrases acts not just as “realia” (the story is set in Paris) but also as a humorous reinforcement of the theme of aristocratic status – because of the lightheartedness of the song, it has the opposite effect of pedantry it would have in normal speech. The rhythm is fairly important, especially since the lines have a clear caesura (following “address”, “possess”, “get” and the corresponding places in other stanzas).

Rhyme also serves to emphasize semantic content. Paris/pedigree is an imperfect rhyme, but highly effective in semantically reinforcing the concept – "Paris", as a world capital of culture, luxury, and refinement, is equated with noble "pedigree". The same happens with "claws" and "flaws". The sound repetition in "bearing", "airing" and "flair" is also a reinforcement of the meaning – the cats have a certain bearing, put on airs, and have flair. These words also echo the term "fair" mentioned earlier to describe their appearance, in lines where the song-writers also make use of alliteration and visual rhyme: "forms and faces", "gentle social graces". A pun is also detected in the way that Chevalier sings the term "aristoc'atic", since the guttural French *r* in the middle of the word makes the word sound like "aristocratic", the adjectival form of "aristocats", the most important of which perhaps is that very term, a portmanteau fusing "aristocrat" and "cat". The challenges of the original, therefore, are many.

The Brazilian Portuguese version was sung by Ivon Cury. The film credits list Aloysio Oliveria as author of the musical versions, *Magro* from MPB4 as the musical director, and Telmo Perle Münch as responsible for translation and direction:

Quem mora bem, nos bons bairros de Paris?
 Quem é que tem melhores pedigrees?
 Quem é que esnoba os vira-latas?
 Naturellement, As aristogatas!

Quem é que tem certo charme natural?
 Quem é que tem melhor vida social?
 Quem é que dispensa serenatas?
 Naturellement, As aristogatas!

Possuem certa majestade quando vão pela cidade
 E com tal dignidade que se nota bem quem é.
 Com gestos elegantes e atitudes deslumbrantes
 Não são vistas misturadas com a ralé.

Quem sabe bem andar pelo salão?
 E caminhar com toda distinção?
 Quem é que esnoba os vira-latas?
 Naturellement, As aristogatas!

Aristogatas são toujours as diplomatas hors concours.
 Sont le granfine notre doute bon vivant et de bourreur.
 Aristogatas con beaucoup de charme et de elegance
 De finesse con beaucoup de sarrau faire.

Belle “bichanô” habitam le château.
 Elle “felinô” sont toute commit faux.
 Elle qui sont de tirar o seu chapeau.
 Naturellement, naturellement, naturellement!
 As aristogatas!

The version scores highly in the area of sense, although it does make use of substitution for the sake of preserving the rhymes and sounds as much as possible. Like the English version, it connects sound to sense, reinforcing meaning (as in *Paris/pedigrees, majestade/cidade/dignidade, elegantes/deslumbrantes*) and also in contrast: *viralata/aristogata*. Though the original does not refer to stray dogs (*viralata*), this witty juxtaposition, precisely because the sound is similar but the meaning is opposite, communicates the original’s reference to alleyways and garbage cans, which are associated with stray dogs.

The Portuguese version also makes great and effective use of both Gallicisms (or words of French origin) that have already been incorporated into Portuguese (*esnobar, ralé, charme*) as well as entire hybrid passages full of code-switching and capricious spelling: “Aristogatas são toujours as diplomatas hors concours”; “Belle ‘bichanô’ habitam le chateau”; “Elle qui sont de tirar o seu chapeau”; etc. Because of the similarity with Portuguese, the meaning is not substantially compromised, particularly to an educated audience who would be familiar with some French, and the performance by the singer Ivon Curi takes advantage of

the phonetic similarities between French and Portuguese to make the code switching more seamless.

These hybrid passages also produce a humorous effect similar to the original, where a certain affectation is present due to the use of French. Because the word in Portuguese for “aristocrat” ends in an “a” (“aristocrata”), the title is achieved via the fusion of that word and the feminine for cats, “gatas”. The title, “As Aristogatas”, thus is a feminine plural, rather than the masculine “(Aristo)gatos”, which in Portuguese is used as the general (both feminine and masculine). Although it is unusual to use a feminine plural when a group includes male members (in this case, there are two male kittens), this might be justified, to an extent by elements of the plot, where it’s the adult female cat, “Duchess”, who is the protagonist. In all, the version is very singable, preserves the meaning, rhythm, and rhymes in a very effective way. The humour and charm also come through in a natural way.

The Spanish version by Edmundo Santos makes the choice of preserving the usual masculine/general for the name, namely “Aristogatos”, which creates some rhythmic hesitancy:

¿Qué gatos son en París de más postín?
 ¿Qué gatos son de fino pedigrí?
 ¿Cuáles son de rancia tradición?
 “Naturellement”, los Aristogatos.

¿Qué gatos son los de porte más pomposo?
 ¿Y cuáles son los de pelo más sedoso?
 Los que van a ver al peinador.
 “Naturellement”, los Aristogatos.

Demuestran su aristocracia
 cuando se mueven con gracia,
 se les ve su alto rango
 sobre todo al caminar.

Jamás van por tejados
 donde rondan los malcriados
 ni se mezclan con los gatos de arrabal.
 ¡Oh, no!

¿Qué gatos son de alta educación?
 En un cojín dormitan su ron-ron.
 ¿Cuáles son de la alta sociedad?
 “Naturellement”, los Aristogatos.

Son los mininos elegantes,
 educados y galantes,
 gatos muy civilizados
 que jamás comen ratón.

Y no van por los barrios
 donde rondan los malcriados
 ni se mezclan con los gatos de arrabal.
 ¡Oh la la!

¿Qué gatos son los que van al “manucure”
 y usan también perfumes y rapé?
 Y en coche van a pasear por Champs Elysée [sic].
 “Naturellement,
 mais naturellement, voyons!
 Oh, mais naturellement”, los Aristogatos.

In some regards the rhythmic challenges are considerable: the version somewhat suffers from the fact that the word “aristogatos” has one more syllable than “aristocats”, forcing the singer to sing two syllables (ga-tos) to last note of the musical phrase, which also happens in the Portuguese. But, like the Brazilian version too, the Spanish version achieves a great degree of semantic unity with the original, while also paying attention to the sound. Words semantically denoting high social standing are also brought closer though alliteration and rhymes: *París/postín/pedigrí; porte/pomposo/pelo más sedoso; aristocacia/gracia; ele-*

gantes/educados/galantes. The same happens with the words associated with the opposite, low status: *tejados/malcriados*. In the Spanish version, the alley cats are considered lacking manners (*malcriados*) and circulating on rooftops (*tejados*), details which, while somewhat different, still bear a powerful semantic connection with the original. The expression “gatos de arrabal” is not a collocation in Spanish, but rather a clever coinage by Santos that encapsulates the notion of the stray cat, here seen as a common cat from the *banlieue*, personified by the character Tom O’Malley. The word reappears later in the film in the song “Thomas O’Malley Cat”, translated by Santos as “O’Malley del arrabal”.

The translation also employs French terms and phrases (*Naturellement, Champs Elysée* [sic], *Oh, la lá!*), as in the original, and, like the Portuguese version, words derived from French but already incorporated into Spanish: “manucure”, (spelled differently from the Spanish *manicura*), *rape*. The use of French, while more attenuated in Spanish than in Portuguese, is however brought out in the French accent of the performance by Carlos Petrel, a voice actor who also played in *The Jungle Book*. It likewise has the same effect of slightly humorous affectation. In all, the version works very well as a song and achieves the illusion of being an “original”.

This research could be extended to examining many other features, many other marvelous versions, created by translators, songwriters, and performers who managed to impress their own mark, inflect the original with their own accent, and captivate audiences. These versions defined an era in dubbing and audio-visual translation for generations, including mine. I would like to end on a note perhaps of nostalgia. As I mentioned earlier, many of the versions of these films that were created early on by gifted translators, songwriters, and performers have now been replaced by newer (but not always better) versions. Some were re-dubbed because the original versions were lost (this is the case of *Snow White*, for both Spanish and Portuguese). But in other cases, the motivation was merely financial – when the Disney Corporation attempted to re-release these versions in different formats (VHS, DVD, Blue Ray), the

performers demanded royalty payments, which the Disney Corporation was not prepared to fork out.

As a result, Disney found it cheaper to just dub the films anew, and those are the versions, which, to the disappointment of many, are now found on the market (IGLESIAS, 2009, p. 57-58). I agree with Iglesias when he claims that, at least in the case of Edmundo Santos, his versions are considered the paradigm of dubbing in Spanish for film animation in the sense that no previous or subsequent dubbing was ever better¹⁰. Although the case of Brazil might require more research, I suspect the case might be similar. Interestingly, Lessa mentions that the 1960s, the time when many of Disney's films were dubbed in Brazil, was "a época de ouro", na qual até os artistas de Hollywood faziam elogios aos seus dubladores brasileiros" (LESSA, 2002, p. 18). These versions were instrumental, I claim, in cementing the reputation of Disney films in Latin America, perhaps as much as, if not more than, the spectacular animation they are better known for.

REFERENCES

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand; KUNZLE, David. *How to read Donald Duck: imperialist ideology in the Disney comic*. [S.l.]: OR Books, 2018. Disponível em: <https://login.ezproxy.library.ualberta.ca/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat03710a&AN=alb.8579677&site=eds-live&scope=site> <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv62hf1k>. Acesso em: 30.05.2021.

FERREIRA, Gerson. *Matérias – a história da Disney no Brasil*. Disponível em: <http://casadadublagem10.blogspot.com/2019/03/materias-historia-da-disney-no-brasil.html> \ <http://casadadublagem10.blogspot.com/2019/03/materias-historia-da-disney-no-brasil.html> \. Acesso em: 27.05.2016.

IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto. *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. 2009. São Paulo: Salamanca, 2009. Disponível em: <https://login.ezproxy.library.ualberta.ca/login?url=https://search.ebscohost.com/>

10 "Lo cierto es que estos últimos se consideran el paradigma del doblaje en español para cine de dibujos animados: ningún doblaje anterior fue mejor, y tampoco lo ha sido ninguno posterior, incluidos los actuales" (57).

login.aspx?direct=true&db=edsoai&AN=edsoai.ocn703726463&site=eds-live&scope=site <http://hdl.handle.net/10366/76261>. Acesso em: 15.11.2015.

LOW, Peter. *The pentathlon approach to translating songs*. Amsterdam: BRILL, 2005. p. 185-212. Disponível em: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ualberta/detail.action?docID=556713>. (Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation). Acesso em: 30.05.2021.

MOLINA Y VEDIA, Silvia. Disney en México: observaciones sobre la integración de objetos de la cultura global en la vida cotidiana. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, v. 43, n. 171, p. 97-126, 1998.

PALLANT, Chris. *Demystifying Disney: a history of Disney feature animation*. London: Continuum, 2011. Disponível em: <http://login.ezproxy.library.ualberta.ca/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=399752&site=eds-live&scope=site>. Acesso em: 2016.

SANTOS, Diana. *DoblajeDisney.com*. Disponível em: <https://www.doblajedisney.com/diana-santos/>. Acesso em: 15.05.2016.

VERMEEER, Hans. *Skopos and commission in translational action*. London: Routledge, 2002. p. 221-232. (The Translation Studies Reader).



**SEÇÃO DE LITERATURA
COMPARADA**

CRIATURA E TERNURA: UMA ANÁLISE DA DESCONSTRUÇÃO EM *MALÉVOLA*, DE LINDA WOOLVERTON

Camila Amanda Rossoni
Mariese Ribas Stankiewicz

“Emblemas de materialidade imunda, comprometidas apenas com seus próprios fins particulares, essas mulheres são acidentes da natureza, deformidades destinadas a repelir, pois em sua própria aberração possuem energias doentias, artes poderosas e perigosas. Além disso, na medida em que encarnam o medo masculino das mulheres e, especificamente, o desprezo masculino pela criatividade feminina, tais personagens têm drasticamente afetado as auto-imagens das escritoras,

reforçando negativamente essas mensagens de submissão transmitidas por suas irmãs angelicais”^{1, 2}.

(Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, 1979)

INTRODUÇÃO

Em *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020) argumentam sobre a longa e pedregosa jornada trilhada por escritoras ao longo da história, para que seus textos fossem lidos e valorizados. Além disto, as estudiosas fazem um estudo veemente e profundo das representações das mulheres por escritores da literatura ocidental e como isso densamente influenciou suas performances em setores da sociedade. No curso da literatura escrita por homens, a mulher foi idealizada como um ser casto, puro, inocente e dependente de uma voz superior e autoritária, capaz de mantê-la “na linha” perante todos. Ela realmente foi o anjo do lar, que Virginia Woolf (1997 [1931], p. 45) dedicou-se a assassinar, arriscando-se a transformar-se em um monstro, uma megera, uma criatura desvirtuada capaz de corromper a sociedade.

A figura da mulher-monstro, da mulher louca, da bruxa e afins é uma recorrente representação de muitas mulheres na literatura, sobretudo nos contos de fadas. Esses contos, reescritos ao longo do século XX, são realmente cativantes e envolventes quando contrapostos aos seus originais de tempos mais passados. Por longos anos, os contos de fadas têm encantado leitores e espectadores ao veicularem morais e bons costumes. Ao se apresentarem cheios de brilho e cor aos nossos olhos, encapsulando “verdades” que achamos ser a ordem de todas as coisas,

1 “Emblems of filthy materiality, committed only to their own private ends, these women are accidents of nature, deformities meant to repel, but in their very freakishness they possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts. Moreover, to the extent that they incarnate male dread of women and, specifically, male scorn of female creativity, such characters have drastically affected the self-images of women writers, negatively reinforcing those messages of submissiveness conveyed by their angelic sisters” (GILBERT; GUBAR, 2020, p. 29-30).

2 Todas as traduções diretas feitas do inglês ao português, quando não referenciadas, foram feitas por nós.

tornam quase impossível o nosso entendimento de que a construção de gênero ali presente nos é imposta e consolidada. Dessa maneira, tendemos a perpetuar as linhas mestras patriarcais que alicerçam os papéis dos gêneros na sociedade. No entanto, em nossa contemporaneidade, também temos desconstruído as representações da mulher de inúmeras maneiras. Esta tem sido uma tendência muito importante para o processo de desmistificação do perfil da mulher inocente, ingênua e pura e, também, do da megera louca, monstruosa e vilã, os quais a mulher tem assumido ora ou outra na sociedade.

Essa grande tensão que a dicotomia anjo/monstro exerce sob a mulher contemporânea ainda apresenta notável magnitude. Porém, estudos do feminino e o feminismo têm nos ajudado a olhar para as vilãs da história universal de uma forma mais humanizada, ou seja, temos relido, revisado e reinterpretado ideias e valores atribuídos às mulheres em textos profundamente inseridos no domínio patriarcal. Assim, quando o Rei Stefan, em *A Bela Adormecida* (1959), comanda a sua guarda, gritando: “Prendam essa criatura!”³ (BELA, 1959, 00:07:31-00:07:32) – depois que Malévola amaldiçoa a doce e terna Aurora – sentimos um golpe forte e cruel que admoesta a mulher que não se encaixa em padrões patriarcais e que, por essa razão, é inserida em situações extremas como a de Malévola e, assim, precisa ser detida, silenciada e controlada, para que não venha a ser um mau exemplo a ser seguido na sociedade.

Nesse sentido, este capítulo trata, especificamente, de uma leitura da desconstrução de Malévola, feita por Linda Woolverton, para o filme homônimo de 2014, a partir de sua apropriação da animação de *A Bela Adormecida* (1959), ambos produzidos pelos Walt Disney Studios. Erdman Penner e Joe Kinaldi, roteiristas da animação de 1959, atenuam a simbologia emaranhada na feiticeira da história de Charles Perrault, “La Belle au Bois Dormant” (1697) – que se preocupa com o didatismo

3 “Seize that creature!” (BELA, 1959, 00:07:31-00:07:32).

moralizador de sua época⁴ – e focam, também em caráter pedagógico, nos contrastes que existem entre a delicadeza e a inocência de Aurora em contraposição com a petulância e a maldade em Malévola. Assim, podemos afirmar que nos dois enredos, a figura da feiticeira vilã afasta-se de tudo o que é certo e direito na sociedade. Woolverton, por outro lado, contrapõe imagem arquetípica e características humanizadas presentes unicamente em Malévola, fazendo, dessa maneira, com que duas ideias concomitantes desta personagem – a da feiticeira cruel e a da mulher sensível – coexistam indissociáveis. Dessa maneira, além de algumas observações sobre o feminino e o feminismo, foram imprescindíveis algumas elaborações sobre a apropriação feitas por Julie Sanders (2006) e por Linda Hutcheon (2006), bem como noções sobre a desconstrução, formuladas por Jacques Derrida (2005 [1972]), principalmente, em *A Farmácia de Platão*.

UM POUCO SOBRE *MALÉVOLA* (2014)

“Vamos contar uma antiga história novamente, e veremos o quão bem você a conhece. Era uma vez dois reinos que eram os piores vizinhos. Tão grande era a discórdia entre eles que se dizia que apenas um grande herói ou um terrível vilão poderia uni-los. Em um reino vivia gente como você e eu, com um rei vaidoso e ganancioso para governá-los. Eles estavam sempre descontentes e com inveja da riqueza e da beleza de seus vizinhos. Pois no outro reino, os Moors, viviam todos os tipos de criaturas estranhas e maravilhosas. E elas não precisavam de rei nem de rainha, pois confiavam uns nos outros. Em uma grande árvore de um grande penhasco nos Moors vivia um des-

4 “A Bela Adormecida no Bosque” foi publicada pela primeira vez em uma coletânea de contos de fadas feitos por Perrault, intitulada *Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidades*, em 1697. “Excetuando certos detalhes, “A Bela Adormecida no Bosque] figura na cópia manuscrita dos Contos (1695) sob a mesma forma que na edição de 1697.] Entretanto, uma primeira versão foi impressa em fevereiro de 1696 no Mercúrio Galante com algumas diferenças” (COLLOGNAT-BARÈS; BRUNET; DRONNE, 2016, p. 126)

ses espíritos. Você pode tomá-lo por uma garota, mas ela não era qualquer garota. Ela era uma fada... E o nome dela era Malévola”⁵.

(Aurora, *Malévola*, 2014)

Malévola, então, é uma *fada* do Reino dos Moors, o qual se localiza em uma floresta vizinha a um reino humano. Quando criança, ela conhece Stefan, um menino humano com quem faz amizade e por quem se apaixona. No entanto, os anseios de Stefan o atraem às tentações da cidade e os dois amigos se afastam. Enquanto ele vai se tornando cada vez mais ambicioso à medida que cresce, Malévola se fortalece e dedica-se a cuidar dos seres e das coisas de seu reino. Quando o Rei Henrique ataca os Moors, Malévola o deixa extremamente ferido e, em seu leito de morte, ele anuncia que entregará o trono a quem matar Malévola. Vendo surgir uma grande oportunidade nisso, Stefan encontra-se com a fada, mas sem coragem de matá-la, dá a ela uma droga para deixá-la desacordada e corta suas asas, em um golpe de traição. Stefan torna-se rei e assim inicia-se a grande desavença entre os dois.

Todo o começo do filme, muito distinto da animação, trata de uma parte do passado de Malévola, importante o suficiente para entendermos sua ira em relação a Stefan. Após conhecermos seu passado doce e gentil, Malévola amaldiçoa a princesa, em uma atitude de vingança, revelando-se uma terrível criatura rancorosa e cruel. Neste ponto, sua imagem vai se mesclar com a que temos da personagem em *A Bela Adormecida*. Esse misto de características de vilã e de mocinha reunidos em Malévola faz com que o espectador não consiga decidir se Malévola é boa ou má, uma vez que ela assume os dois perfis simultaneamente, o que a aproxima da instabilidade a que todos os seres humanos estão su-

5 “Let us tell an old story anew, and we will see how well you know it. Once upon a time, there were two kingdoms that were the worst of neighbors. So vast was the discord between them that it was said only a great hero or a terrible villain might bring them together. In one kingdom lived folk like you and me, with a vain and greedy king to rule over them. They were forever discontent, and envious of the wealth and beauty of their neighbors. For in the other kingdom, the Moors, lived every manner of strange and wonderful creature. And they needed neither king nor queen, but trusted in one another. In a great tree on a great cliff in the Moors lived one such spirit. You might take her for a girl, but she was not just any girl. She was a fairy... And her name was Maleficent” (MALÉVOLA, 2014, 00:00:32-00:02:10).

jeitos – todos nós podemos ser bons, em alguns momentos, e maus, em outros. A narradora, em *voice-over*, que, apenas ao final do filme, entendemos ser Aurora, já sugere a possibilidade de a vilã vir a ser, também, a heroína da história. Ainda que seja Aurora quem nos conta essa história, a maior parte do filme se passa a partir do ponto de vista de Malévola, a protagonista – e esta é a característica extraordinária da personagem que, assim como outras situações discursivas que ocorrem no filme, foi desconstruída por Woolverton como uma resposta a *A Bela Adormecida*.

Em uma entrevista concedida ao Austin Film Festival's On Story, Woolverton conta que, ao ser convidada a fazer o roteiro de *A Bela e a Fera* (1991) – o primeiro de animação da Disney a ser escrito por uma mulher – ela pensou que essa seria uma “oportunidade de mudar a percepção da heroína vítima da Disney”⁶ (ON STORY, 2019, 00:03:07-00:03:14), trazendo uma personagem que não se representasse tanto pela beleza, mas sim por sua determinação e inteligência. Depois dessa mudança de valores, que podemos notar entre os contos de *A Bela e a Fera* de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1740) e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756) e o desenho da Disney, Woolverton prosseguiu escrevendo roteiros de contos de fadas com perfil mais tradicional, como observamos em *O Rei Leão* (1994), ou mesmo com características historicizadas, como acontece em *Alice no País das Maravilhas* (2010), quando traz uma Alice mais velha e muito mais ousada e determinada que a de Lewis Carroll (1865).

No entanto, foi somente em 2014, com *Malévola*, que a roteirista desconstruiu uma vilã da Disney, ou seja, fez com que uma das bruxas mais populares de todos os tempos se transformasse em uma protagonista e tivesse razão para vingar-se daqueles que a traíram. Assim, como já comentado, Malévola reúne tanto as características de vilã como as de heroína, fazendo com que o espectador, sempre que olhe para seus chifres inusitados e suas roupas escuras, lembre-se da feiticeira da Disney, mas, exatamente ao mesmo tempo, veja-a como uma personagem cheia de virtudes, entre elas, a generosidade, a justiça e a ternura. Para que

6 “[N]ow here’s my opportunity to change the perception of the Disney victim heroine” (ON STORY, 2019, 00:03:07-00:03:14).

isso fosse possível em *Malévola*, o protagonismo da vilã seria imprescindível – assim, a história de Aurora é marginalizada, o Rei Stefan mostra-se um vilão cruel e desprezível e as fadas do núcleo central do enredo, em *A Bela Adormecida*, transformam-se em personagens menores e mesquinhos.

Embora várias situações discursivas sejam desconstruídas em *Malévola*, alguns dos personagens da animação da Disney não são propriamente desconstruídos – seus papéis são mantidos ou substituídos por outros. Porém, conseguimos observar certo desenvolvimento desconstrutivo em Aurora, que ainda é a princesa inocente e cheia de boas qualidades, vivendo com as fadas no Reino dos Moors, mas que desenvolve a sua voz ao ponto de “narrar uma história”. A Aurora dos contos de fadas jamais poderia atuar como narradora. Além disto, as fadas continuam cômicas e atrapalhadas, mas perdem as características generosas e graciosas das fadinhas da Disney. Em *A Bela Adormecida*, elas são anunciadas como “[a]s mais honradas e exaltadas excelências, as três boas fadas: Senhora Flora, Senhora Fauna e Senhora Primavera”⁷ (BELA, 1959, 00:05:09-00:05:26). Já, em *Malévola*, tornam-se medíocres e descuidadas em relação à educação que deveriam dar para Aurora. O Rei Stefan também deixa de ser um simpático, nobre (mas, também, inexpressivo) rei e passa a ser um vilão ganancioso. Esta talvez seja uma das maiores revisões feitas por Woolverton, pois o Rei Stefan não tem uma grande participação em *A Bela Adormecida*. Por essa razão, nem poderíamos dizer que o personagem tenha sido desconstruído.

Ao contrário de *Malévola*, que passa por uma grande transformação a partir da qual realmente podemos observar dualidades, em outros personagens percebemos perfis revisados, relidos e reavaliados – por exemplo, não conseguimos detectar um sentido de nobreza ou simpatia no novo perfil do Rei Stefan, mas verificamos sua inversão de papéis, ou seja, *ele* agora é o vilão da história. Assim, existem inversões de valores em muitas situações que envolvem paralelos entre *Malévola* e *A Bela Adormecida*. Isso acontece porque *Malévola* não é uma transposição

7 “The most honored and exalted excellencies, the three good fairies. Mistress Flora, Mistress Fauna, and Mistress Merryweather” (BELA, 1959, 00:05:09-00:05:26).

direta da animação da Disney, mas, sim, uma transposição criativa, uma vez que não conta a história que o espectador conhece. Podemos afirmar, de forma genérica, que *Malévola* é o resultado de um processo de apropriação das principais imagens e ideias que percebemos em *A Bela Adormecida* (1959). É uma resposta de Woolverton ao desenho da Disney.

No que concerne à apropriação, existem múltiplas definições e aplicações desse termo nas mais variadas áreas e artes, tais como o direito, a literatura ou o cinema, entre outras. No entanto, concebemos que se apropriar de algo é fazê-lo seu. Ao nos apropriarmos de um texto-fonte, transformamo-lo em outro texto, ou seja, conservamos a sua essência e mostramos um novo mundo ao leitor ou espectador. Julie Sanders (2006, p. 26) elabora que a apropriação surge como uma prática capaz de afetar “uma jornada mais decisiva para fora do texto-fonte em direção a um produto ou domínio cultural inteiramente novo”⁸. O simples fato do filme chamar-se *Malévola* e não *A Bela Adormecida* já indica uma jornada a um “domínio cultural inteiramente novo”. O enredo, os perfis dos personagens (em sua maioria), os motivos, as intenções, os questionamentos e a importância do novo texto ficam completamente alterados no novo domínio, mas resta a essência do desenho – sabemos que é por causa dele que esse filme existe e sabemos que é com ele que Woolverton dialoga.

Linda Hutcheon (2006, p. 19) observa que a apropriação é um ato de “tomar posse da história de alguém e filtrá-la, nesse sentido, a partir da sensibilidade, dos interesses e dos talentos de outra pessoa”⁹. Entendemos, por exemplo, que *Malévola* está na animação de 1959, fazendo o papel da bruxa, mas a resposta de Woolverton se direciona de acordo com sua própria sensibilidade e interesse e, dessa maneira, transforma-a em uma fada – o oposto relativo de uma bruxa. A roteirista contrapõe essa personagem marginal, em *A Bela Adormecida* – que certamente move grande parte da história – com a protagonista, em *Malévola*. Todos os principais personagens do desenho (bem como o

8 “[A] more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2006, p. 26).

9 “[O]f taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents” (HUTCHEON, 2006, p. 19).

enredo, símbolos e até imagens) são, nesse sentido, apropriados para alicerçar a história de Malévola, mas definem-se em outros papéis e discursos. Sanders (2006, p. 4) lembra que “a apropriação realiza o mesmo engajamento sustentado que a adaptação, mas frequentemente adota uma postura de crítica, até mesmo de agressão”¹⁰. Ao mesmo tempo em que verificamos a subversão de temáticas e muita criatividade por parte de Woolverton, sabemos que o que faz, efetivamente, é parte de uma crítica social muito direcionada ao discurso patriarcal. Como Paul Ricoeur observou, tratamos a apropriação como uma “transposição ‘lúdica’ do texto, e a própria brincadeira ... como a modalidade apropriada ao *potentialis* do leitor, ou seja, a qualquer um que saiba ler”¹¹ (RICOEUR, 1991, p. 87 *apud* SANDERS, 2006, p. 7).

APROPRIANDO A DESCONSTRUÇÃO EM *MALÉVOLA* (2014)

Ao longo do século XXI, temos visto um crescente número de animações e filmes infantojuvenis, de vários estúdios, especialmente, da Disney e da Dreamworks, que apresentam enredos, personagens, símbolos ou imagens desconstruídos, pois trazem à luz outros lados (não tão evidentes) de vários vilões, tal como acontece em *Shrek* (2001), *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005), *Como Treinar seu Dragão* (2010), *Megamente* (2010), *Detona Ralfh* (2012) e *Malévola* (2014), entre tantos outros. Essa tendência tem sido muito importante para que possamos desmistificar padrões fixos de comportamento social, para que haja questionamentos sobre o que o ser humano representa, de acordo com seus vínculos sociais e, também, para que possamos aceitar melhor as diferenças que existem entre todos nós. Esse processo acaba por humanizar um sem-fim de personagens que frequentemente costumam ser discriminados ou violentamente agredidos dentro de vários enredos, especialmente, dos contos de fadas. Dessa maneira, a criança começa a entender que um personagem (uma pessoa) não é inteiramente mau e

10 “Beyond that, appropriation carries out the same sustained engagement as adaptation but frequently adopts a posture of critique, even assault” (SANDERS, 2006, p. 4).

11 “[T]he ‘playful’ transposition of the text, and play itself ... as the modality appropriate to the reader *potentialis*, that is, to anyone who can read” (RICOEUR, 1991, p. 87 *apud* SANDERS, 2006, p. 7).

que todos nós temos defeitos e qualidades – que todos nós podemos atuar mais livremente na sociedade, sem sermos exilados, desprezados ou castigados por termos nossos defeitos. Em contrapartida, entramos em contato com potenciais vilões – pessoas, muitas vezes, com uma aparência inofensiva, mas que podem nos causar grandes problemas, tristezas e infortúnios. Então, animações ou filmes infantojuvenis desconstruídos possibilitam que a criança desenvolva o seu senso crítico, pois nem tudo é o que parece.

Assim, a desconstrução é uma importante tendência na pós-modernidade. Uma das características desse processo – que nos interessa, particularmente – é a não-concessão de privilégios a um conceito em detrimento de outro que julgamos ser o seu oposto. Ao desconstruirmos, não estipulamos hierarquias nem atribuímos valores a termos opostos em uma dicotomia, por exemplo, homem/mulher, heroína/vilã ou fada/bruxa. Chegamos a estas e a tantas outras dicotomias, porque nos apropriamos, de certa forma, dos complexos estudos que Derrida fez acerca, principalmente, da oposição oralidade/escrita – o fonocentrismo – em Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure e Jean-Jacques Rousseau. E, talvez uma das razões por acharmos suas análises tão intrincadas é porque não há um método que nos explique como desconstruir os mais variados textos – isso porque Derrida desafia significações lógicas ao entrar em contato com palavras que admitem contradição; discursos podem ser analisados de acordo com os termos privilegiados dentro de uma cultura *ou* segundo os desprivilegiados, ou seja, de duas formas (que se opõem).

Um destes conceitos, dependendo da cultura na qual estiver inserido, sofrerá a força do logocentrismo, ou seja, nós tenderemos a achar (de forma quase inconsciente) que um deles (o homem, a heroína ou a fada – ou a oralidade) é mais importante, melhor ou mais nobre do que o seu oposto. Esse é um processo culturalmente adquirido de acordo com várias questões complexas que implicam a sobrevivência do ser humano e o seu desenvolvimento na sociedade. Quando desconstruímos, levamos em alta consideração o termo desvalorizado – o segundo termo, o “outro” – e geralmente focamos nele; em um primeiro momento, por

essa razão, invertemos a hierarquia dos termos da dicotomia, sem esquecer que ele ainda faz parte de uma dicotomia, pois, quase ao mesmo tempo em que invertemos a hierarquia, verificamos que um termo é incapaz de existir sem o outro. Ambos são muito importantes em um texto porque um ressignifica o outro, é o seu contraste e sua diferença. O reposicionamento do “outro” termo em um texto dá a ele a condição de um novo discurso. Como lembrou Meneses (2013, p. 188-189), a desconstrução tem duas faces: a primeira, de inversão que tem enfoque em inverter ideias que consideramos indiscutíveis e, a segunda, de “re-inscrição” que tem o papel de reescrevê-las, modificá-las conforme o novo contexto social. Assim, elas se fundem e formam novos conceitos.

Ao longo de nossa análise de Malévola, preocupamo-nos com a instabilidade dos significados que se constituem no momento em que entramos em contato com a linguagem. Textos não são veículos de verdades unívocas, mas, ao invés disso, seus discursos mostram situações contraditórias e incompatíveis, como acontece quando nos permitimos uma nova leitura de *A Bela Adormecida*. Neste caso, em particular, analisamos um texto já desconstruído, ou seja, Woolverton encontrou no texto de *A Bela Adormecida* (1959) subtítulos que desestabilizam significados lógicos. No que diz respeito à *Malévola*, a roteirista a observou como sendo uma protagonista – uma fada especial, diferente de todas as outras. Então, mesmo quando mantém imagens aproximadas entre a Malévola de *A Bela Adormecida* e a do filme *Malévola*, a bruxa cruel se transforma em uma fada, mas não completamente, pois para Malévola existir ela também precisa de sua porção vilã. Esta instabilidade de significados cria uma condição de indecibilidade na qual os espectadores podem se encontrar. A desconstrução acontece frente a essa fragilidade das convicções que temos sobre quem é Malévola – ela é tanto uma vilã como uma heroína, é o “gato de Schrödinger” dentro da caixa.

Em *A Farmácia de Platão*, Derrida (2005) não escreve sobre a “Alegoria da Caverna”, mas recupera o mito de Theuth, no qual a escritura é vista como um *phármakon*, e destaca o duplo sentido do termo, que tanto pode significar remédio quanto veneno – o que entra nas questões das oposições e, conseqüentemente, do logocentrismo. Derrida analisa

a conversa entre Sócrates e Fedro (contada de forma escrita por Platão), acerca de uma crítica de Sócrates aos textos escritos que Fedro traz consigo a uma de suas conversas. Como sabemos, Sócrates nada escreveu ao longo de sua vida. Ele falava com seus alunos. Sócrates privilegiava a oralidade (e Platão também). No entanto, o contrassenso se forma exatamente porque conhecemos Sócrates por meio da escrita e não das conversas que tinha com seus alunos na época. Derrida, então, explica que

[e]sse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria de virtudes ocultas, de profundidade críptica, recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância (DERRIDA, 2005, p. 14, grifo do autor).

Fazendo uma análise semântica de *phármakon* e de seus dois significados, Derrida preocupa-se com a oralidade e com a escrita, discutindo que esta última, por sua natureza, corrompe o processo do pensamento, fazendo com que sua essência comporte duas condições fundamentais, mas ainda contraditórias, ou seja, a escrita funciona, ao mesmo tempo, como auxiliar da memória e propiciadora do esquecimento.

Esse exemplo complexo e intrincado de uma desconstrução que Derrida faz dos escritos de Platão auxilia-nos em nossas análises da personagem que temos feito até aqui. Dentre as muitas inversões, adições, cortes e revisões que Woolverton faz para o filme, verificamos três que mostram mudanças radicais, mas necessárias para que *Malévola* se concretize como uma crítica social ao desenvolvimento da mulher ao longo do tempo. A mais estruturante seria o protagonismo da vilã – uma desconstrução por si só, pois bem sabemos que histórias tem protagonistas

e vilões antagonizando-se entre si. Além disto, o ponto de vista narrativo, do qual Aurora participa, e a questão do “beijo de amor verdadeiro” são duas importantes revisões feitas por Woolverton, que alicerçam muitas ações importantes de Malévola.

A escolha da narradora do filme, em *voice-over* – que se concentra em Aurora, principalmente no início e ao final do filme – remete-nos a uma importante questão acerca da autoria. De forma muito tradicional, muitas animações baseadas em contos de fadas são, geralmente, narradas por homens, como *Branca de Neve* (1937), *A Bela e a Fera* (1991), *Enrolados* (2010), *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005) e, até mesmo, *Shrek* (2001). Ainda que nos dias de hoje isso tenha mudado, a narração masculina normalmente acontece de maneira a priorizar a voz do autor dos contos de fada originais – a não ser que seja uma forma de satirizá-los, como acontece em algumas animações contemporâneas. Em *A Bela Adormecida* (1959), o narrador fala que “eles nomearam Aurora em homenagem ao amanhecer, pois ela preencheu suas vidas com o brilho do sol”¹² (BELA, 1959, 00:02:27-00:02:34), em um claro contraste com o que vem a seguir: a entrada triunfal da bruxa que traz a escuridão, a tempestade e o medo.

O narrador traz uma analogia com a família feliz celebrada no sonho americano dos anos de 1950, nos Estados Unidos. Porém, esse fator é revertido em *Malévola*, que apresenta a decadência da família dentro de uma cultura machista alienante. O filme não só foi pensado, imaginado e roteirizado por uma mulher, mas é também narrado e protagonizado por personagens femininas, o que reforça os motivos e finalidades para uma crítica feminista. Falar, deixar de estar em silêncio tem sido uma das principais conquistas das mulheres, a partir do século XX. Assim, a história da heroína/vilã precisa ser contada, agora, pelas mulheres, mas o caminho que Aurora precisa trilhar para ser a narradora de uma história é tortuoso e até letal. A doce personagem sai da floresta, onde vivia livre e feliz, e caminha em direção à sua própria maldição, quando resolve retornar ao castelo, ou seja, à sua clausura, ao seu silêncio e à sua morte

12 “[...] Yes, they named her after the dawn for she filled their lives with sunshine” (BELA, 1959, 00:02:27-00:02:34).

aparente. No castelo, no domínio masculino, a mulher espera ser acordada por um beijo de amor verdadeiro dado pelo seu príncipe encantado. No entanto, sabemos que um beijo assim só a calaria ainda mais. Por essa razão, ela deve ser acordada por um beijo de amor verdadeiro dado por Malévola e não pelo príncipe, como o conto de fadas indica. Por ser acordada por Malévola, Aurora sai do silêncio e ganha voz para contar essa história. O beijo de “amor” do príncipe, além de não-verdadeiro – uma vez que nem se conheceram o suficiente para efetivamente se amarem – seria impossível no novo contexto apontado pelo filme, onde as mulheres precisam de precursoras femininas para desenvolverem autoconfiança. De acordo com Gilbert e Gubar (2020, p. 50):

Assim, a solidão da artista feminina, seus sentimentos de alienação a partir de predecessores masculinos, juntamente com sua necessidade da sororidade de precursoras e sucessoras, seu senso urgente de necessidade de um público feminino junto com seu medo do antagonismo de leitores do sexo masculino, sua timidez culturalmente condicionada acerca da autodramatização, seu pavor da autoridade patriarcal da arte, sua ansiedade sobre a impropriedade da invenção feminina – todos esses fenômenos de ‘inferiorização’ marcam a luta da escritora [e poderíamos dizer, neste caso em particular – da narradora] por autodefinição artística e diferenciam seus esforços de autocriação a partir daqueles de seus opositores masculinos¹³.

13 “Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male-readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention – all these phenomena of ‘inferiorization’ mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart” (GILBERT; GUBAR, 2020, p. 50).

AS CRIATURAS E AS DONZELAS DOS CONTOS DE FADAS

“Por meio de cumprimentos e censuras, de imagens e palavras, ela descobre o sentido das palavras ‘bonita’ e ‘feia’; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser ‘bonita como uma imagem’; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos”¹⁴.

(Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*, 1949)

Ao final de sua entrevista ao Austin Film Festival’s On Story, Woolverton cita Bruno Bettelheim, psicólogo austro-americano e escritor do famoso livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, para falar sobre a importância dessas histórias ao longo de processos de desenvolvimento e amadurecimento infantil. Ao explicar a funcionalidade e a importância dos contos de fadas, Bettelheim nos lembra que essas histórias veiculam morais que efetivamente podem alcançar a mente inexperiente e fecunda de uma criança, fazendo com que esta possa “ordenar” sua vida interior, ao passo que “[n]ecessita de ideias sobre como colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso poder criar ordem na sua vida” (BETTELHEIM, 2020, p. 12). Bettelheim (2020, p. 12) prossegue dizendo que a criança “[n]ecessita [...] de uma educação moral que, de modo sutil e só implicitamente, a conduza às vantagens do comportamento moral, não por meio de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto e, portanto, significativo”. Nesse sentido, ao ler contos de fadas, a criança desperta o seu crescimento interior e o seu desenvolvimento social, o que a faz compreender seus dilemas e encontrar soluções a possíveis problemas que a aterrorizam na sociedade. Woolverton (ON STORY, 2019, 00:24:52-00:25:43) observa que

se você envolver isso em um conto de fadas, você na verdade dá [às crianças] uma oportunidade de ver como al-

14 Beauvoir, 2019, p. 23.

guém enfrenta um desafio e sobrevive a ele, [ela poderá fazer um paralelo com] coisas reais que vão acontecer mesmo. [...] Vamos enfrentar essas coisas. Vamos pegar e mostrar como alguém as supera, aprende alguma coisa, cresce. Crescimento pós-traumático e, portanto, elas estão mais prontas ou mais preparadas quando essas coisas acontecerem com elas. [...] Eu acho que é uma educação moral e psicológica¹⁵.

Podemos inferir com isso que, além da perspectiva do maravilhoso que nos fala por meio de símbolos e figuras de linguagem, os contos de fadas carregam “verdades” universais intensamente enraizadas no inconsciente coletivo das pessoas, pedindo emprestada esta terminologia de Carl Gustav Jung quando teorizou sobre os arquétipos. No entanto, não podemos esquecer que esses contos escritos por homens têm constantemente sugerido que toda mocinha pura, inocente e casta – e, diga-se de passagem, possuidora de uma enorme beleza – deve ser torturada e amedrontada por uma louca perversa, para que assim, o leitor (a criança) consiga contrapor o “certo” e o “errado” e, ainda, para que (a menina, especialmente) fuja do destino trágico que toda vilã deve ter, ou seja, a morte, a aniquilação ou, na melhor das hipóteses, o exílio e o ostracismo. Gilbert e Gubar (2020, p. 28) colocam que

[...] para cada retrato brilhante de mulheres submissas consagradas na vida doméstica, existe uma imagem negativa igualmente importante que incorpora a monstrosidade sacrílega que William Blake chamou de ‘Testamento Feminino’. Assim, embora escritores tradicionalmente elogiem a simplicidade da pomba, eles invariavelmente castigam a astúcia da serpente – pelo menos quando essa astúcia é exercida em seu próprio

15 “[I]f you couch it in a fairytale story, you actually give them an opportunity to see how someone faces a challenge, and survives it, but these are real things that are really going to happen. [...] Let’s face these things. Let’s take it on and show how somebody overcomes it, learns something, grows. Post-traumatic growth, and therefore they’re more ready, or they’re more prepared when these things happen to them. [...] I think that’s a moral and psychological education” (ON STORY, 2019, 00:23:42-00:25:43).

benefício. Da mesma forma, assertividade, agressividade – todas as características de uma vida masculina de ‘ação significativa’ – são ‘monstruosas’ nas mulheres precisamente porque são ‘não-femininas’ e, portanto, inadequadas para uma vida gentil de ‘pureza contemplativa’¹⁶.

Dessa maneira, mulheres que não se encaixassem em padrões estabelecidos no domínio patriarcal (megeras, bruxas e loucas) seriam marginalizadas, enquanto aquelas que se encaixassem (mocinhas, donzelas e inocentes) deveriam ser apagadas e silenciadas. Em outras palavras, qualquer mulher não teria espaço na sociedade até muito recentemente – e, poderíamos dizer, até os dias de hoje, na verdade, se pensarmos que poucas mulheres foram capazes de uma real “libertação” das amarras patriarcais. Falar, pensar, agir, gritar e lutar por seus direitos não seriam características positivas a serem ensinadas às crianças de séculos passados, pois, assim como bem nos lembra Michelle Perrot (2005, p. 9),

[n]o início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor [...].

A herança patriarcal que dita os comportamentos de todos os seres sociais é a “ordem” de todas as coisas e mexer com essa ordem é ativar o caos indesejado. Assim, ao lado do intenso brilho e energia de um conto de fadas, as elaborações de Bettelheim (2020) podem vir a se transfor-

16 “[...] for every glowing portrait of submissive women enshrined in domesticity, there exists an equally important negative image that embodies the sacrilegious fiendishness of what William Blake called the ‘Female Will.’ Thus, while male writers traditionally praise the simplicity of the dove, they invariably castigate the cunning of the serpent – at least when that cunning is exercised in her own behalf. Similarly, assertiveness, aggressiveness – all characteristics of a male life of ‘significant action’ – are ‘monstrous’ in women precisely because ‘unfeminine’ and therefore unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’” (GILBERT; GUBAR, 2020, p. 28).

mar, de acordo com a perspectiva feminista, no pesadelo de qualquer mulher que ousar desvirtuar o caminho apresentado à maioria das donzelas da literatura e das outras artes.

No entanto, podemos apreender muitas coisas positivas do que trata Bettelheim (2020) em seu livro, dentre elas, que os contos de fadas são realmente fontes importantes e consistentes para o entendimento da condição das pessoas na sociedade. Podemos, a partir deles, desconstruir vilanias, loucuras, bruxarias e “megerices” de personagens que foram criadas para serem aniquiladas, desprezadas e silenciadas no mundo masculino. Ao lançarmos um segundo olhar sobre *A Bela Adormecida* (1959), sem julgarmos se Malévola poderia pertencer ou não à corte real, entendemos que ela enfrenta o rei e sua guarda porque luta por seu lugar no mundo e quer falar sobre a sua importância de existir – ações que lhe foram negadas por medo e intolerância. Ao não ser entendida nem aceita, ela amaldiçoa o símbolo da mulher ideal que é fruto dos anseios masculinos: a donzela, a que crescerá dentro da ordem pública, a que não gritará por não ter, realmente, uma voz para isso; ela amaldiçoa Aurora. Metaforicamente, Malévola representa o que Woolf (1997, p. 45) explicou tão bem: “Matar o Anjo da Casa era parte das tarefas de uma escritora”, de uma intelectual, de uma filósofa ou de uma mulher independente.

Verificando os contos de fadas ainda pela perspectiva feminista, compreendemos que eles contribuem para a manutenção de uma hierarquia a ser seguida pelas meninas. Beauvoir observa que a “literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora” (BEAUVOIR, 2019, p. 34). Essa ideia percebida pela filósofa há mais de setenta anos ainda é um fato nos dias de hoje. Ainda lemos os mesmos contos de fadas, inspiramo-nos nas lindas princesas que ali se encontram e ensinamos nossos filhos a serem homens e mulheres dentro dos moldes patriarcais. No entanto, talvez, ainda precisamos ter esperança de que

[o] fato histórico não pode ser considerado como definindo uma verdade eterna; traduz apenas uma situação, que se manifesta precisamente como histórica porque está mudando. [...] Não é certo que seus ‘mundos de ideias’ sejam diferentes dos mundos dos homens, posto que será *assimilando-se a eles* que ela se libertará; para saber em que medida ela permanecerá singular, em que medida tais singularidades terão importância, seria preciso aventurar-se a antecipações muito ousadas. O certo é que até aqui as possibilidades da mulher foram sufocadas e perdidas para a humanidade e que já é tempo, em seu interesse e no de todos, de deixá-la enfim correr todos os riscos, tentar a sorte (BEAUVOIR, 2019, p. 539-540, grifos nossos).

Beauvoir antecipa grandes transformações advindas com o pós-estruturalismo, fazendo essas colocações (e muitas outras), em 1949. Somente desconstruindo o mundo em que vivemos, a mulher poderá estar em condições de igualdade com os homens. Ao “assimilarmos” seus textos, temos a possibilidade de relê-los, revisá-los, reescrevê-los e desconstruí-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, procuramos trazer uma análise da desconstrução em *Malévola* feita por Linda Woolverton, verificando alguns dos principais paralelos entre o filme e a animação, ambos da Disney. Para isso, estruturamos nossa pesquisa em textos feministas, os quais já se apresentam como desconstruções dos textos do domínio patriarcal. Por ser uma releitura de *A Bela Adormecida* (1959), amparada, de certa forma, pela necessidade de crítica dos muitos valores transmitidos e perpetuados na sociedade patriarcal, a presente discussão faz-se de grande relevância dentro dos estudos literários e fílmicos da atualidade.

Malévola, assim, caracteriza-se como uma resposta à animação da Disney, de 1959, e indiretamente a “A Bela Adormecida no Bosque” (1697), de Charles Perrault. Ao dialogar com os textos, especialmente

com o de 1959, Woolverton apropria-se de vários elementos de seus enredos e desconstrói a vilã, ou seja, a roteirista leva o filme a “uma jornada mais decisiva para fora do[s] texto[s]-fonte em direção a um produto ou domínio cultural inteiramente novo”¹⁷ (SANDERS, 2006, p. 26). Essa ação obriga o espectador que conhece a animação da Disney a estabelecer paralelos constantes entre muitos traços de seus enredos que se distanciam e se aproximam a todo o momento, devido à instabilidade da linguagem provocada pelo ato desconstrutivo. A desconstrução desestabiliza os significados lógicos da ordem patriarcal e, irremediavelmente, vemos Malévola como vilã e heroína no novo enredo.

A desconstrução, por meio de uma leitura crítica, faz com que um texto possa abrir seus horizontes, trazer para o centro grupos que estavam marginalizados e oprimidos, desmistificar preceitos e dar voz a personagens que jamais puderam ser ouvidas antes. Essa é uma prática necessária para a verdadeira libertação das mulheres na sociedade. Precisamos desconstruir morais e valores que tendem a inferiorizar o trabalho e o intelecto feminino, os quais são, muitas vezes, trazidos de modo sutil e atraente aos olhos das crianças. O conselho de Gerda Lerner (2019, p. 37) pode ser um bom desfecho para essa discussão:

O que as mulheres precisam fazer, o que as feministas estão fazendo agora, é apontar para o palco, os cenários, os objetos, o diretor e o roteirista – como fez a criança que gritou que o rei estava nu, tal como no conto de fadas – e dizer que a desigualdade básica entre nós encontra-se dentro dessa estrutura. [...] Como será escrita a história quando esse guarda-chuva de dominação for eliminado e a definição for compartilhada igualmente por homens e mulheres? Desvalorizaremos o passado, subverteremos as categorias, trocaremos a ordem pelo caos? Não. Apenas caminharemos sob um céu de liberdade. Observaremos como ele muda, como as estrelas nascem e a lua gira, e descreveremos a Terra e seus processos em vozes masculinas e femininas.

17 “[A] more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2006, p. 26).

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: experiências vividas*. v. 2. Tradução Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BELA Adormecida, A. Direção: Clyde Geronimi *et al.* Adaptação de *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault. Produção: Walt Disney. Intérpretes: Mary Costa *et al.* Roteiro: Erdman Penner e Joe Kinaldi. [L]: Walt Disney e Buena Vista Studios, 1959. 75min, son., color.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. 40. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

COLLOGNAT-BARÈS, Annie; BRUNET, Dominique; DRONNE, Frédéric. Notas e Guia de Leitura. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Tradução Eliana Bueno-Ribeiro. São Paulo: Paulinas, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GILBERT Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2. ed. New Haven and London: Yale UP, 2020.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Adaptação de *Sleeping Beauty*, de Walt Disney. Produção: Joe Roth. Intérpretes: Angelina Jolie *et al.* Roteiro: Linda Woolverton. [L]: Walt Disney Pictures; Roth Films; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014. 97min, son., color.

MENESES, Ramiro Délio Borges de. A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. *Universitas Philosophica*, Bogotá, v. 30, n. 60, p. 177-204, enero/jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/unph/v30n60/v30n60a09.pdf>. Acesso em: 18 maio 2021.

ON STORY. A conversation with Linda Woolverton. *Austin Film Festival's On Story*, Austin, 21 abr. 2019. Disponível em: <http://www.onstory.tv/902?rq=maleficent>. Acesso em: 10 abr. 2021.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge: London/New York, 2006.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens*. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres. Tradução Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ALGUMA COISA ENTRE O AMOR E A MORTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIÁLOGO ENTRE *THE CORDELIA DREAM* E *REI LEAR*

Mariese Ribas Stankiewicz

“Eu sei que sou mais Regan e Goneril do que Cordélia, mas no mundo dos sonhos, no mundo dos sonhos, somos mostrados a nós mesmos sem impedimentos antes que a vida estrague tudo. E você, embora eu nunca o igualasse a Lear, pois sempre amei Lear, tenho que aceitar que em algum lugar enterrado dentro de ti, profundamente deve estar – irrecuperavelmente enterrado – encontra-se Lear, aquele velho tolo e arrogante”^{1, 2}.

(Mulher, *The Cordelia Dream*)

1 “I know I’m more Regan and Goneril than Cordelia, but in the dream world, in the dream world we are shown our untrammelled selves before living mucks it all up. And you, though I would never equate you with Lear, for I have always loved Lear, I have to accept that somewhere buried inside you, deeply it must be, irretrievably buried, lies Lear, that arrogant foolish wise old man” (CARR, 2008, p. 23).

2 Todas as traduções diretas do inglês ao português foram feitas por mim.

INTRODUÇÃO

A obra de Marina Carr expõe, com poeticidade, uma miríade de temas sobre a vida, a linguagem e a alma da Irlanda, muitas vezes, por meio de imagens assombrosas, delineadas com traços que se aproximam do gótico, os quais são recorrentes em diversas peças desta que tem sido considerada uma das mais proeminentes dramaturgas irlandesas da nossa contemporaneidade. A sutileza e profundidade com que trata das questões de gênero, da sexualidade e da representação da mulher, às vezes, envoltas pelo folclore irlandês, oferecem ao público um estilo surreal junto a personagens psicologicamente complexos e poéticos. Isso faz com que muitas de suas peças os mostrem profundamente apaixonados, dotados de um incomum senso da história, do desejo, de um propósito ou do amor – sentimentos que geralmente os fazem se comportar de forma obsessiva, cruel, egoísta e trágica.

Essa dramaturga, frequentemente, lança esse olhar poético que contrasta com o absurdo da vida e com os relacionamentos entre as pessoas, fazendo com que suas peças apresentem críticas sensíveis, porém, irônicas, acerca do indivíduo na sociedade. Em constante releitura de textos do passado, muitas vezes subvertendo vozes canônicas, suas personagens femininas encontram-se muito longe das mulheres submissas e sofredoras que costumavam habitar o drama irlandês, pois, assim como muitos dramaturgos irlandeses contemporâneos, Carr rompe com temáticas que, principalmente, até a primeira metade do século XX, moviam muitos escritores na Irlanda.

Entre as peças que a dramaturga escreveu, *The Cordelia Dream* (2008) tem sido uma das menos estudadas e elogiadas, mas observamos que apresenta uma temática muito contemporânea e relevante aos estudos do teatro irlandês. Esta peça foi feita sob encomenda pela Royal Shakespeare Company e teve sua estreia em dezembro de 2008, no Wilton's Music Hall, em Londres. Diferentemente de outras peças de Carr que, com frequência, têm auferido críticas positivas, esta peça não foi muito bem recebida pela crítica, que focou no teor angustiante da relação entre pai e filha – realmente, o principal tema da peça – e no

desprendimento criativo de um enredo que, cheio de ousadia, dialoga com uma das mais importantes, complexas e contemporâneas tragédias de Shakespeare, *Rei Lear* (1605-1606). Após a estreia da peça, Michael Boyd (2008a, p. ii), diretor artístico da RSC, observou que

Marina Carr era uma dramaturga ousada muito antes [deles] a contratarem, mas, com esta peça, ela está abordando temas que por muito tempo a perseguem e aos quais Shakespeare dá voz. Com base no grande celeiro do mito irlandês e inspirada pelo destemor emocional de Shakespeare, ela escreveu uma peça de dois personagens que é bem diferente de seus trabalhos anteriores³.

The Cordelia Dream marca, realmente, um ousado diálogo com a tragédia de Shakespeare, ao apresentar pai e filha, que se encontram imersos em uma aversão mútua. Certamente, é uma peça corajosa e que subverte temas imponentes em *Rei Lear*, tais como as complexidades em torno de sucessões reais, do controle e poder relacionados ao império e dos enredos que se cruzam em vários pontos da peça. Porém, Carr joga uma luz especial no sentimento de amargura acerca da rivalidade que existe entre dois excelentes compositores musicais, enquanto acentua a intransigência tão típica da vaidade de Lear, a qual se mostra cada vez mais alienante e estarecedora à medida que a peça avança.

Este capítulo trata de uma análise da interação dialógica que existe entre a peça de Carr e a de Shakespeare, *The Cordelia Dream* e *Rei Lear*, principalmente no que diz respeito ao amor que os dois personagens buscam de formas diferentes na peça de Carr. Nesse sentido, interações amistosas acerca das semelhanças de seus enredos – e das diferenças – relações discordantes entre eles – estão presentes em um ou outro ponto das peças. Isso significa que o tema específico da exigência do amor, em *Rei Lear*, tão contemporâneo nosso, combina-se a uma série de ca-

3 “Marina Carr was a bold playwright long before we commissioned her but with this play she is addressing themes that have long haunted her and to which Shakespeare gives voice. Drawing from the storehouse of Irish myth and inspired by Shakespeare’s emotional fearlessness she has written a two-hander which is quite unlike her previous work” (BOYD, 2008a, p. ii).

racterísticas determinadas por mudanças sociais, culturais e temporais, entre outras, que podemos observar na peça de Carr. Assim, a presente análise foi feita a partir da edição de estreia de *The Cordelia Dream*, publicada pela Faber and Faber com o apoio da RSC, em 2008, em paralelo com a versão traduzida de *Rei Lear*, feita por Barbara Heliadora, em 2011, e, fundamentalmente, levou em consideração algumas das elaborações de Mikhail Bakhtin (1981, 1986) sobre o dialogismo e a heteroglossia.

DIÁLOGOS APARENTES E NÃO TÃO APARENTES ASSIM

The Cordelia Dream apresenta a relação entre dois personagens, Homem e Mulher, que, ao longo da peça, encontram-se duas vezes na casa do Homem. O primeiro encontro acontece porque – motivada por um sonho que teve com Lear segurando Cordélia morta em seus braços – a Mulher resolve visitar o Homem, um compositor idoso, recluso em casa, onde, exaustivamente, dedica-se ao piano, à composição de sua obra-prima. Em seu diálogo com a Mulher – que descobrimos ser sua filha –, verificamos uma grande mágoa que os envolve e que, a princípio, parece existir porque ambos são incapazes de reconhecer o talento um do outro, mas, com o movimento da peça, entendemos que é muito mais complexo que isso. O lapso de tempo entre os dois encontros é de cinco anos e a atmosfera que os envolve é desoladora, especialmente, no segundo encontro, quando movidos por características do fantástico, não podemos afirmar com certeza se este encontro diz respeito à presença etérea (ou sobrenatural) da Mulher ou à loucura do Homem. De qualquer forma, os encontros são pautados por diálogos que indicam o distanciamento e as incompatibilidades entre os personagens, mas também o desejo de reconciliação, principalmente, por parte da Mulher.

Já o diálogo entre *The Cordelia Dream* e *Rei Lear* acontece porque existem as memórias do texto de Shakespeare e o entendimento de que essas memórias estão em constante revisão e misturando-se a novas modas e tendências do presente. Dessa maneira, as ideias de Bakhtin (1981, 1986) sobre o diálogo discursivo e a heteroglossia podem ser muito apropriados a uma leitura do paralelo entre as duas peças. De acordo com este filósofo da linguagem (1981, p. 262), o romance e os gêneros

romancizados, como é o caso do drama moderno, “podem ser definidos como uma diversidade de tipos de discurso social (às vezes até diversidade de linguagens) e uma diversidade de vozes individuais, artisticamente organizadas”⁴. De forma análoga, em *The Cordelia Dream*, tanto as vozes de Shakespeare como as de Carr são ouvidas a partir de um contexto em que outras vozes também participam – os dois encontros entre a Mulher e o Homem referem-se, principalmente, a dois encontros cruciais entre Cordélia e Lear, ou seja, respostas elaboradas a partir de uma profusão de falas e significados que ocorrem na cena vii, do Ato III; e – segundo Carr, principalmente – na cena iii, do Ato V (última cena em *Rei Lear*):

É a minha resposta a *Rei Lear*, uma peça que adoro e que releio duas vezes por ano, da mesma forma que faço com *Hamlet*. Há muita coisa acontecendo em *Rei Lear*, e decidi me concentrar nos quatro uivos e nos cinco nuncas do Ato V. Sempre considerei Cordélia um confronto; aqui está Lear, encarando seu grande dia, prestes a dividir seu reino e ela está em busca de uma briga, ela se recusa a jogar o jogo, a fazer a esperada peça festiva em público⁵ (CARR *apud* BATTERSBY, 2009).

Os quatro uivos de Lear⁶ são muito significativos porque, ao ver Cordélia morta, o rei se arrepende veementemente antes de sua própria morte ao final – algo que não acontece, efetivamente, em *The Cordelia Dream*, uma vez que o amor, apesar de ser declarado por ambos mais ao final da peça, teria que sobreviver à demência do Homem, que, ao longo do Ato II, não parece melhorar. Também os cinco “nuncas” ditos por Lear

4 “[...] can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized” (BAKHTIN, 1981, p. 262).

5 “It’s my response to King Lear, a play I love and one which I re-read about twice every year, the same as I do with Hamlet. There is a huge amount going on in King Lear, and I decided to concentrate on the four howls and the five nevers in Act V. I’ve always considered Cordelia to be confrontational; here is Lear, facing his big day, about to divide his kingdom and she is looking for a fight, she refuses to play the game, to do the expected party piece in public” (CARR *apud* BATTERSBY, 2009).

6 Barbara Heliodora optou por não traduzir os uivos de Lear, na cena iii, do Ato V, deixando apenas: “Uivai, uivai, homens feitos de pedra! / Com vossa língua e olhos eu faria / Ruir os céus. Ela se foi para sempre” (SHAKESPEARE, 2011, p. 151).

em sua última fala antes de sua morte, dizem respeito ao remorso que sente ao ter contribuído à morte da filha: “Enforcado o meu bem! Não, não há vida! / Por que vive o cavalo, o rato, o cão, / E tu sem vida? Tu não voltas mais; / Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca. [...]” (SHAKESPEARE, 2011, p. 154).

Em *The Cordelia Dream*, há um desdobramento das semelhanças e das diferenças no relacionamento entre Cordélia e Lear, na peça de Shakespeare. Podemos analisar essa situação como uma “multiplicidade socialmente heteroglota” de um determinado discurso, ou seja, a “orientação dialógica de uma palavra entre outras palavras (de todos os tipos e graus de alteridade) [que] cria um potencial artístico novo e significativo no discurso”⁷ (BAKHTIN, 1981, p. 275). De acordo com o filósofo russo, tudo aquilo que é escrito (e podemos dizer, também, representado em um palco) só consegue fazer sentido ao leitor (ou ao espectador) dentro de uma arena onde outros enunciados de uma mesma temática encontram-se em discordância entre si. Esses enunciados, em *The Cordelia Dream*, não poderiam ter sentido dialógico em um contexto isolado, pois toda palavra dita não pertence (completamente) apenas à Mulher e ao Homem – parte dessas palavras é de Cordélia e de Lear e, também, das vozes de outros textos que serviram de fontes a Carr e a Shakespeare:

[A] palavra, na linguagem é metade de outra pessoa. Ela se torna ‘sua própria’ apenas quando o locutor a povoa com sua própria intenção, com seu próprio sotaque, [...] a palavra não existe em uma linguagem neutra e impessoal [...], mas sim nas bocas de outras pessoas, em contextos de outras pessoas, servindo às intenções de outras pessoas: é daí que se deve tomar a palavra e torná-la sua⁸ (BAKHTIN, 1981, p. 293-294).

7 “[...] socially heteroglot multiplicity. [...] dialogic orientation of a word among other words (of all kinds and degrees of otherness) [that] creates new and significant artistic potential in discourse” (BAKHTIN, 1981, p. 275).

8 “[...] the word in language is half someone else’s. It becomes ‘one’s own’ only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, [...] the word does not exist in a neutral and impersonal language [...], but rather it exists in other people’s mouths, in other people’s contexts, serving other people’s intentions: it is from there that one must take the word, and make it one’s own” (BAKHTIN, 1981, p. 293-294).

Para tornar uma palavra a “sua palavra”, o escritor (o dramaturgo) precisa entrar em “um ambiente dialógico agitado e preenchido pela tensão de palavras estranhas, julgamentos de valor e sotaques”, e, nesse ambiente, ele procura negociar essa tensão “seletivamente assimilando as palavras dos outros”⁹ (BAKHTIN, 1981, p. 276-341). Bakhtin explica a escrita como um processo de negociação entre vários discursos e como uma orquestra de diversas vozes que falam tanto dentro como fora dos contextos. Nesse sentido, as palavras de um escritor ecoam as e nas vozes dos outros – como diria Bakhtin, como uma polifonia de outros pontos de vista, nuances, contextos e *intenções*. É orquestrando essa polifonia que o escritor faz os sentidos serem ouvidos. Uma vez que as palavras nascem no diálogo e são formadas por meio da interação com outras vozes que o escritor cria por meio da linguagem, ela não é apenas uma, mas muitas vozes, servindo ao propósito de diferentes intenções.

Ousaríamos dizer, assim, que as experiências de Carr, como dramaturga, combinam-se com a história cultural que envolve a obra de Shakespeare ao criar *The Cordelia Dream*, pois, ao invés de criar uma voz única, Carr orquestra outras vozes que envolvem o assunto do amor que Lear exige de Cordélia ao início. Na verdade, em um estilo contemporâneo, a *dramatis personae* imita, sente e representa algumas das ações da Cordélia do bardo, ao entrar em contato com o “Lear” de Carr. Podemos até afirmar que quase a totalidade das falas nos diálogos, em *The Cordelia Dream*, pode ser relacionada de alguma forma com as que se encontram nos diálogos entre Cordélia e Lear. A sequência de ações desenvolvidas pela Mulher, inicialmente, move-se a partir do sentimento confuso de mágoa e de sarcasmo ao longo de sua conversa com o Homem. Essa construção do sentimento da personagem, que precisa ser caracterizado pela atriz no palco, permite-nos relacioná-la à Cordélia. Sendo assim, Carr, de certa forma, depende de prévias informações do leitor (ou do espectador) para que haja entendimento do diálogo que existe entre sua peça e *Rei Lear*.

9 “[...] “a dialogically agitated and tensionfilled environment of alien words, value judgments and accents [...] selectively assimilating the words of others” (BAKHTIN, 1981, p. 276-341).

Por outro lado, a própria peça de Shakespeare já apresenta uma profusão de diálogos com outros textos. *Rei Lear* parece ter sido baseado em várias fontes e, também, em boatos veiculados na sociedade de sua época. Emma Smith (2012, p. 178-179) afirma que o dramaturgo sabia de “rumores da época sobre um nobre cuja família estava tentando que fosse dado como louco, e cuja filha Cordell, cuidava dele com muita ternura”. Além disso, “até uma peça chamada *The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters*” (SMITH, 2012, p. 179) parece ter sido outra de suas fontes para a elaboração de *Rei Lear*. Smith (2012, p. 179), também, explica que a “história de Rei Lear consta nas *Crônicas* de Holinshed (2ª edição, 1587), e a de Gloucester e seus filhos, em *Arcádia*, de Sir Philip Sidney (1590). Há relações com contos de fadas mais antigos, no estilo Cinderela (a filha mais nova sofre discriminação por parte das irmãs feias e casa-se com um lindo príncipe)”. Dessa maneira, essa peça, assim como muitas outras de Shakespeare, já apresenta uma confrontação de vozes em seus enunciados, que perguntam e respondem a seus contemporâneos e antepassados.

The Cordelia Dream, analogamente, encontra-se amalgamada por essa série de interconexões dialógicas espaço-temporais, na medida em que é entendida como uma resposta e como uma nova leitura da peça de Shakespeare e, indiretamente, de todos os outros textos, rumores e histórias que fazem *Rei Lear*. Para Bakhtin, a historicidade se estrutura na relação de um autor com seus personagens ou com autores de obras anteriores. Palavras-chave para apreendermos ao menos uma noção de suas ideias sobre a essência do romance (em contraste com o épico que Bakhtin faz) e da participação dele na realidade histórica podem ser: “novo”, “tardio”, “contemporaneidade”, “evolução”, “presente”, “abertura”, “paródia”, “farsa”, entre outras. Estas palavras aparecem constantemente em seu ensaio “Epos e Romance” (1941), no qual ele compara os dois gêneros, de acordo com suas relações com a realidade temporal, ou seja, com o “passado absoluto”¹⁰, com o passado e com o presente.

10 Bakhtin usa a expressão “absolute past” (1981, p. 13) de Goethe e Schiller para designar um passado inacessível tanto para o escritor (e, no caso deste estudo, para o dramaturgo) como para o leitor (ou para o espectador), e para um passado que não tem conexão com a nossa contemporaneidade.

Bakhtin adota uma posição severa e parcial para sua teoria do romance, quando determina que este é o único gênero capaz de evoluir e de não aceitar quaisquer interpretações, uma vez que nunca se conclui. Porém, também fala dos gêneros “romancizados”, que assimilaram características do romance. Dessa maneira, tanto o romance como gêneros romancizados são constituídos por suas próprias contemporaneidades e encontram-se livres dos vínculos com um passado “paternal”, ou seja, não são transmitidos como herança inflexível e imutável:

[O] romance é o único gênero em desenvolvimento. É o único gênero que nasceu e foi alimentado em uma nova era da história mundial e, portanto, é profundamente semelhante a essa era, enquanto os outros gêneros importantes entraram naquela era como formas já fixas, como uma herança, e só agora estão se adaptando – alguns melhores, outros piores – às novas condições de sua existência¹¹ (BAKHTIN, 1981, p. 4).

A “adaptando-se”, Bakhtin quer dizer que outros gêneros estão se tornando “romancizados”, e verifica que, quando dentro de um processo de romancização, esses outros gêneros se tornam

mais livres e flexíveis, sua linguagem se renova ao incorporar heteroglossia extraliterária e as camadas ‘romancescas’ de linguagem literária; eles se tornam dialogizados, permeados de risos, ironia, humor, elementos de autoparódia e finalmente – esta é a coisa mais importante – o romance insere nesses outros gêneros uma indeterminação, uma certa abertura semântica, um contato vivo com a realidade contemporânea inacabada e ainda

11 “[T]he novel is the only developing genre. It is the only genre that was born and nourished in a new era of world history and therefore it is deeply akin to that era, whereas the other major genres entered that era as already fixed forms, as an inheritance, and only now are they adapting themselves—some better, some worse—to the new conditions of their existence” (BAKHTIN, 1981, p. 4).

em evolução (o presente sem data de volta marcada)¹²
(BAKHTIN, 1981, p. 7).

Um gênero não é romancizado quando apresenta uma linguagem unitária, pois seria um gênero fechado, *walled-off*, em um círculo rígido que pertence ao “passado absoluto”. Sendo assim, o passado épico, então, isolado por uma fronteira impenetrável, é preservado. Disso decorre que muitos gêneros de nossa contemporaneidade – em especial, o dramático, representado pelo teatro – ao adquirir características romanescas, apresentam a possibilidade de diálogo com realidades e textos do passado.

Hoje sabemos que o teatro é um meio de expressão cultural e social, que, como elaborou Peter Szondi (2001, p. 96-97), primeiro sofreu uma “[...] transição do estilo dramático puro para o contraditório [que] derivou de modificações temáticas; a mudança seguinte [...] deve ser apreendida como o processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma”. Szondi, então, afirma que o drama acabou “absorvendo” outras formas literárias e gêneros tornando-se “impuro”, ou “drama moderno”. Assim, peças teatrais têm provocado mudanças significativas em um mundo passado que, ferozmente e muitas vezes, tentou resistir a mudanças. Hoje, podemos conversar com Sófocles, Eurípedes ou Shakespeare, entre outros, uma vez que estes autores e seus mundos representados “encontram-se eles próprios agora sujeitos às mesmas medidas temporalmente valorizadas, pois a ‘representação’ da linguagem autoral agora reside no mesmo plano que a linguagem ‘representada’ do herói, e pode entrar em relações dialógicas e combinações híbridas com ele”¹³ (BAKHTIN, 1981, p. 27-28). Entendemos, dessa

12 “[...] more free and flexible, their language renews itself by incorporating extraliterary heteroglossia and the ‘novelistic’ layers of literary language, they become dialogized, permeated with laughter, irony, humour, elements of self-parody and finally–this is the most important thing–the novel inserts into these [*sic*] other genres an indeterminacy, a certain semantic openness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)” (BAKHTIN, 1981, p. 7).

13 “[...] find themselves now subject to the same temporally valorized measurements, for the ‘depicting’ authorial language now lies on the same plane as the ‘depicted’ language of the hero, and may enter into dialogic relations and hybrid combinations with it” (BAKHTIN, 1981, p. 27-28).

maneira, que uma peça, seu dramaturgo, seus personagens e seus espectadores (ou leitores) encontram-se todos dentro da mesma realidade temporal quando assistimos a (ou lemos) uma determinada peça teatral.

Na inter-relação dialógica entre *The Cordelia Dream* e *Rei Lear*, entendemos que os personagens estão localizados em uma zona de conversa potencial com os dramaturgos que as criaram, ou seja, “em uma zona de contato dialógico”¹⁴ (BAKHTIN, 1981, p. 45). Então, tanto “Cordélia” como “Lear” são representados em lugares contemporâneos – são relidos e modernizados, geralmente, por uma linguagem moderna e atual. Bakhtin (1981, p. 49) afirma que

[a] linguagem literária não é representada [nos gêneros romancizados] como uma linguagem unitária, completamente acabada e indiscutível – é representada precisamente como uma mistura viva de vozes variadas e opostas, desenvolvendo-se e renovando-se. A linguagem do autor se esforça para superar a ‘literariedade’ superficial dos estilos moribundos e antiquados e linguagens da moda vinculadas a um período; esforça-se para renovar-se com base nos elementos fundamentais da linguagem popular (que não significa, no entanto, explorar as contradições grosseiramente óbvias e vulgares entre o popular e outras linguagens)¹⁵.

Nesse sentido, tanto Carr como Shakespeare conversam com seus personagens de igual para igual e, indiretamente, conversam com outros textos passados, presentes e, até mesmo, futuros, em um ciclo sem fim de renovação, apropriação e adaptação. Logo ao final de seu importante ensaio intitulado “Por uma Metodologia das Ciências Humanas” (1975),

14 “[...] in a zone of dialogical contact” (BAKHTIN, 1981, p. 45).

15 “Literary language is not represented [...] as a unitary, completely finishedoff and indisputable language – It is represented precisely as a living mix of varied and opposing voices, developing and renewing itself. The language of the author strives to overcome the superficial ‘literariness’ of the moribund, outmoded styles and fashionable period-bound languages; it strives to renew itself by drawing on the fundamental elements of folk language (which does not mean, however, exploiting the crudely obvious, vulgar contradictions between folk and other languages)” (BAKHTIN, 1981, p. 49).

Bakhtin conclui sobre suas ideias acerca dessa interação viva que existe entre os mais variados tempos em que os textos são lidos, ouvidos e representados, dizendo:

Mesmo significados passados, ou seja, aqueles nascidos no diálogo dos séculos passados, nunca podem ser estáveis (finalizados, terminados de uma vez por todas) – eles sempre mudarão (serão renovados) no processo de desenvolvimentos subsequentes e futuros do diálogo. [...] Nada está absolutamente morto: todo significado terá seu festival de volta ao lar¹⁶ (BAKHTIN, 1986, p. 170).

Qualquer tipo de discurso, quando incorporado por um texto, começa a obter significados diferentes daqueles que tinha em seu contexto original porque são adaptados para representar o contexto do novo texto. Dessa forma, o texto fica povoado com vozes de outras pessoas. Isso caracteriza a heteroglossia. O autor usa as palavras como um pano de fundo, como uma tensão necessária contra a qual seus significados podem ressoar mais plenamente. As interações de significados observadas em diálogos – especialmente entre textos escritos – exibem amplamente a comunicação humana. O texto dialógico

vive apenas quando entra em contato com um outro texto (com contexto). Só no ponto deste contato entre os textos que se faz um *flash* de luz, iluminando tanto o posterior e o anterior, unindo um dado texto a um diálogo. Enfatizamos que este contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de ‘oposições’. [...] Por trás desse contato está um contato

16 “Even *past* meanings, that is, those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all)–they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future developments of the dialogue. [...] Nothing is absolutely dead: every meaning will have its homecoming festival” (BAKHTIN, 1986, p. 170).

de personalidades e não das coisas¹⁷ (BAKHTIN, 1986, p. 162).

O mundo do passado combina-se com a contemporaneidade de cada um, sempre que existe apropriação de textos. Muitas vezes será uma combinação de conflitos e interrupções, tomando emprestada a frase de Bruns (1992, p. 205), ao falar sobre apropriação, esse processo seria “um conflito de interpretações” que provoca abertura para o diálogo, e “apenas nesta condição de abertura pode a compreensão de qualquer coisa ocorrer”¹⁸.

COISAS DO AMOR E, TAMBÉM... DA MORTE

Rei Lear foi escrita em um momento da história em que divisões territoriais da Bretanha (especialmente entre os três reinos, Inglaterra, Escócia e Irlanda) poderiam resultar em algo negativo ao bem-estar dos bretões. Contudo, apesar de temáticas poderosas, como as sucessões reais, o controle e o poder, *Rei Lear* é, também, uma peça que diz respeito aos relacionamentos, especialmente, entre pai e filha. Ao longo de seu, relativamente, curto diálogo com *Rei Lear*, em *The Cordelia Dream*, Carr preferiu não levar em consideração o debate político que prepara a divisão do reino da Bretanha entre as três filhas do rei, nem outros enredos paralelos, mas sim como poderiam ser representados os sentimentos que permeiam o relacionamento entre Cordélia e Lear, ou seja, a chamada *filial ingratitude*, a vaidade, a frustração e o desentendimento que existe entre eles.

Carr concentra-se na exigência do amor, da devoção e da consequente cumplicidade entre Cordélia e Lear, sentimentos que movem a dinâmica trágica do texto de Shakespeare, enquanto administra com quais cenas pretende dialogar com *Rei Lear*. No entanto, a dramaturgia

17 “[...] lives only by coming into contact with another text (with context). Only at the point of this contact between texts does a light flash, illuminating both the posterior and anterior, joining a giving text to a dialogue. We emphasise that this contact is a dialogic contact between texts (utterances) and not a mechanical contact of ‘oppositions.’ [...] Behind this contact is a contact of personalities and not of things” (BAKHTIN, 1986, p. 162).

18 “a conflict of interpretations [...] only in this condition of openness can the understanding of anything occur” (BRUNS, 1992, p. 205).

exacerba a misoginia por parte do Homem, quando atribui à Mulher um poder equiparado ou até mesmo maior do que o dele, o que o irrita profundamente. Essa Cordélia modernizada acaba incorporando um pouco de Goneril e Regan em sua personalidade:

Meu ponto... eu não sei qual é o meu ponto. Qual é o objetivo dessa peregrinação negra até sua porta, a não ser para lhe dizer que tive um sonho com Lear e Cordélia. Apenas um sonho, nem mesmo um recorrente, apenas uma imagem fugaz de você e eu e até onde chegamos. Eu queria te dizer isso. Eu provavelmente não deveria ter me incomodado. E agora vou indo¹⁹ (CARR, 2008, p. 23).

Ao contrário da vontade que a Mulher tem para falar com Homem sobre algo que também é uma expressão de seu amor por ele, Cordélia permaneceria em silêncio, exceto se Lear insistisse muito para que ela falasse. Sendo assim, no que concerne especificamente ao relacionamento entre Cordélia e Lear, obviamente, a primeira cena de *Rei Lear* seria imprescindível ao entendimento que podemos ter de *The Cordelia Dream*, pois mostra os excessos de Lear ao exigir bajulação de suas três filhas para que possa decidir sobre a divisão de seu reino:

LEAR: [...] Digam, filhas,
 Já que agora queremos nos despir
 De poder, territórios e cuidados,
 Qual das três vai dizer que mais nos ama,
 Para tornar mais amplo o nosso dote,
 Pondo em debate a natureza e o mérito? [...]
 CORDÉLIA: (*à parte*) O que dirá Cordélia? Ama em silêncio.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 15)

19 “My point... I don’t know what my point is. What the point of this black pilgrimage to your door is, except to tell you I had a dream about Lear and Cordelia. Just a dream, not even a recurring one, just one fleeting image of you and I and what we have come to. I wanted to tell you that. I probably shouldn’t have bothered. And now I’ll go” (CARR, 2008, p. 23).

O exagero é uma intensa característica da tragédia e, geralmente, prenuncia o desenvolvimento da aniquilação do herói trágico ao longo da peça até o seu final. Sabemos que o discurso de Lear nesta cena, em específico, preocupa-se exclusivamente com a imposição do sentimento de amor frente à sua posição de poder de pai e de rei. Esse fator deixa *Rei Lear* muito atual, pois pensamos que o amor exasperado, excessivo, ainda que seja somente declarado, é o motor que mantém nossos relacionamentos familiares e amorosos.

A cena i, do Ato I, é um momento crucial em *Rei Lear* porque o rei anuncia o final de seus trabalhos reais e, como em um ritual de passagem, pretende atribuir as responsabilidades do reino às filhas. Ele, então, exige seus discursos de amor e deixa claro que suas decisões levarão em conta quem disser que o ama mais e melhor. Lear não se dá conta, no entanto, de que “quer” ser enganado por achar que precisa ouvir um discurso pomposo que descreva o amor de suas filhas por ele. Goneril tanto quanto Regan aceitam entrar nesse jogo. Regan, a segunda filha, diz que o ama intensamente e ardentemente como Goneril, mas ainda mais: “Porém foi pouco, já que eu me proclamo / Uma inimiga de toda alegria / Que possa ter qualquer de meus sentidos, / Pois minha única felicidade / Reside em vosso amor” (SHAKESPEARE, 2011, p. 15-16). Essa forma de expressão de um amor que poderia nos levar à própria morte veio se desenvolvendo na literatura (e no teatro) com personagens envoltos em amores platônicos, arreatadores, infinitos e únicos por seus seres amados. Porém, apesar da muita experiência de vida de Lear, ele parece não imaginar que quem diz que o ama muito e eternamente, na verdade, são as duas filhas que o trairão e o abandonarão.

Esses dois primeiros discursos são os predominantes em nossa vida social. O que deixa essa peça tão atual é sua semelhança com nossa própria forma de “exigir” que as pessoas nos amem. Carr observa essa característica contemporânea em *Rei Lear* e a desenvolve em *The Cordelia Dream*. Podemos interpretar que a representação do amor filial é a do amor que não precisaria ser falado em uma situação de adulação. Assim como pensa Cordélia, é o amor em silêncio: “O que diz Cordélia? Ama em silêncio” (SHAKESPEARE, 2011, p. 15). Porém, Carr tem a sen-

sibilidade de observar que ser Cordélia é realmente um sonho, é algo intangível; não conseguimos ser amados em silêncio – precisamos ouvir os discursos de amor.

Carr observou: “[...] aqui está Lear, encarando seu grande dia, prestes a dividir seu reino e [Cordélia] está em busca de uma briga, ela se recusa a jogar o jogo, a fazer a esperada peça festiva em público”²⁰ (CARR *apud* BATTERSBY, 2009). Cordélia prefere ficar em silêncio, por achar que o amor não precisa ser falado, mas Lear exige que responda e ela acaba elaborando seu discurso de forma direta e racional: “Infeliz, não sou capaz de botar / Na boca o coração. A vós eu amo / Nem mais nem menos do que é meu dever” (SHAKESPEARE, 2011, p. 16). Cordélia não compactua com o jogo de poder oferecido por Lear e é incapaz de bajulá-lo. Ela formula a resposta mais coerente dentre as três filhas de Lear, mas este encontra-se cego de vaidade em sua condição de pai e rei.

Shakespeare elabora *Rei Lear*, ou seja, a decadência trágica de um império, ao contrapor amor e vaidade, esta que culmina com sua loucura e com sua própria aniquilação ao final. Heliadora (2009, p. 180) diz que “[t]oda a tragédia ocorre porque Cordélia efetivamente fala, declara o seu amor, define-lhe as dimensões como sendo as naturais do contrato, compromisso, ou *bond*, normais nas relações de uma filha com um pai. Porém, Lear, cego de vaidade e desapontamento, [...] deserda Cordélia e distribui o seu quinhão entre Goneril e Regan”. Agora, em *The Cordelia Dream*, ciente de que um discurso amoroso não será dito, o Homem pede à Mulher que esta fique em silêncio e diz que foi (sua habilidade de com- por) silenciado por ela: “Não terminei nada em vinte e cinco anos. A desumana me silenciou”²¹ (CARR, 2008, p. 37).

Assim, sabemos que por Lear pedir uma ilusão, ele não pode aceitar a realidade que, de fato, prenuncia que ele está velho, perdendo o seu poder para as herdeiras, enlouquecendo e não recebendo todo o amor

20 “[...] here is Lear, facing his big day, about to divide his kingdom and she is looking for a fight, she refuses to play the game, to do the expected party piece in public” (CARR *apud* BATTERSBY, 2009).

21 “I’ve finished nothing in twenty-five Years. The dog-hearted one silenced me” (CARR, 2008, p. 37). Refere-se à sua filha como “dog-hearted”, termo usado por Shakespeare em algumas de suas peças.

que gostaria de suas filhas. A contrariedade à sua exigência fatalmente o enfurece e o faz tomar decisões que destruirão o reino e o resto de sua vida. Por sua coragem em confrontar seu pai e rei, Cordélia representa o mundo real que Lear não consegue aceitar por causa do delírio de sua vaidade, exatamente como acontece em *The Cordelia Dream* – o Homem desdenha a Mulher porque ela representa a realidade de sua falência como pai, como músico e como homem velho e demente próximo de sua morte. Acatar o discurso da filha seria aceitar as questões que o afligem, ou seja, é ter que aceitar suas próprias limitações.

O que Lear pensa ser racional – repartir seu reino entre Goneril e Reagan – é o seu erro; exigir que continue sendo bajulado mesmo após a divisão do reino, também, é o seu erro; isso é uma real incoerência que acontece por causa de sua idade avançada e de sua demência. Em uma das cenas clímax da peça – a cena ii, do Ato III, quando, em meio à tempestade, Lear persiste em sua ilusão de poder, gritando para que as forças da natureza lhe obedeam – ao esbravejar aos céus e perceber que não é ouvido, ele começa a entender o quanto esteve errado. Lear começa a entender, em um momento de lucidez em meio à sua loucura alienante, que não é mais rei, que não pode lutar contra a natureza das coisas e que não pode vencer sua própria velhice e consequente morte. Ele começa a entender a ilusão dos discursos de amor que o abandonaram à sua própria morte e que extrapolaram o verdadeiro amor. Ele vai lembrar do discurso de Cordélia e entender sua importância. Lear é um personagem maravilhoso – um herói trágico – porque ele se transforma e aprende com seus atos ao final.

No início de *The Cordelia Dream*, inferimos que as cobranças de amor feitas tanto pelo Homem como pela Mulher, e suas recusas a bajularem-se, já aconteceram em algum momento anterior na vida dos personagens. O presente da peça traz o sentimento amargo da mágoa que ambos têm um pelo outro. Ao beberem vinho juntos, o Homem fala: “Você comprou. Você decidiu que você e eu não valíamos uma boa garrafa de vinho. Não, nós merecemos uma garrafa de vinho quase boa. Embora este vinho seja caro, é um vinho barato. Deixe-me dar um conselho, mi-

nha querida. As coisas nunca são o que parecem. Nunca. Saúde”²² (CARR, 2008, p. 11). O desgosto do Homem frente ao seu relacionamento com a Mulher faz transparecer o seu descontentamento, tão próprio de Lear, na peça de Shakespeare.

Seus encontros são marcados por distanciamento, mas também por uma vontade de reconciliação. *The Cordelia Dream* mostra a história dessa jovem compositora musical, com um talento natural que carrega desde a infância, e de seu pai, também compositor, que se sente apagado pelo brilho da carreira da filha. Ignorada por seu pai frio e obstinado, a Mulher se sacrifica – dá a ele “espaço” ao público e, por fim, suicida-se. Claramente, a releitura de Cordélia que Carr faz ganha uma luz especial com a Mulher, em *The Cordelia Dream*. Em seu segundo encontro com o Homem, já morta, a Mulher vem para ajudá-lo a enfrentar seus próprios medos e limitações, enquanto ele trilha para a sua morte depois de seu aniversário de oitenta anos. Pela primeira vez na peça, a Mulher o elogia (bajulando-o), como não parece ter feito em vida – assim como Cordélia também nunca faz em *Rei Lear*. No entanto, depois da morte de Cordélia, Lear entende o quanto ela o amou, e Carr recria esse entendimento a partir da experiência que o Homem tem com a morte da filha, em meio à sua demência que, recorrentemente, não o deixa perceber que está falando com sua própria filha:

MULHER: Você deu um show.

HOMEM: Não, foi Schubert.

MULHER: Foi você.

HOMEM: Eu? Não, não, não. Não terminei nada em vinte e cinco anos. Aquela desumana me silenciou.

MULHER: Não, você tocou lindamente.

HOMEM: Eu toquei? O que eu toquei?

22 “You bought it. You decided you and I were not Worth a good bottle of wine. No, we’re Worth an almost good bottle of wine. Though this wine is expensive, it’s plonk. Let me give you some advice, my dear. Things are never what They seem. Never. Cheers” (CARR, 2008, p. 11).

MULHER: Você me tocou²³.
(CARR, 2008, p. 37)

Ver a filha morta e falar com ela é a sua expressão de amor que, na verdade, não é literal ou clara. Guiado pela filha morta, o compositor faz sua obra-prima “The Cordelia Dream”, que mesmo sendo nomeada pelo espectro da filha morta, é na verdade a reiteração do amor que o velho compositor sente por sua filha, em sua confusão e demência. Todo o conflito se desenvolve a partir do primeiro encontro dos dois há cinco anos. Como já dito antes, a Mulher vem visitá-lo por causa do sonho que tem sobre Cordélia e Lear – o momento em que o pai perdoa a filha apenas depois de tê-la morta nos braços:

HOMEM: Então, qual foi o sonho?

MULHER: Sobre minha vida e minha morte. Sobre sua vida e sua morte. Estamos terrivelmente unidos. Sonhei com os quatro uivos de *Rei Lear*.

HOMEM: Quando ele carrega Cordélia morta?

MULHER: Sim²⁴.

(CARR, 2008, p. 17-18).

Carregar Cordélia ao final da peça e proferir os seus quatro uivos são os gestos finais de reconhecimento de Lear sobre o quanto esteve errado por expulsar e repudiar a filha que mais amava. Carr procura resgatar exatamente esse ponto, ao propor que nos tornamos condenados pela nossa crença em discursos de amor excessivo, pela nossa crença narcísica de um falso reconhecimento e, também, ao aplicar a ira sem sentido de Lear, que, no fundo, é essa nossa dificuldade de autotransformarmos ou de lidarmos com aquilo que nos contraria.

23 “WOMAN: You gave a concert. / MAN: No, that was Schubert. / WOMAN: It was you. / MAN: Me? No, no, no. I’ve finished nothing in twenty-five years. The dog-hearted one silenced me. / WOMAN: No, you played, beautifully. MAN: Did I? What did I play? WOMAN: You played me” (CARR, 2008, p. 37).

24 “MAN: So what was the dream? / WOMAN: About my life and my death. About your life and your death. We are horribly meshed. I dreamt of the four howls in *King Lear*. / HOMEM: When he carries the dead Cordelia on? / WOMAN: Yes” (CARR, 2008, p. 17-18).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de *The Cordelia Dream*, percebemos o amor que existe entre Cordélia e Lear e, principalmente, entre a Mulher e o Homem, ainda que transfigurado por meio de discursos falhos, intransigentes e admoestadores. Observamos que existe um diálogo dos personagens sobre a peça de Shakespeare, e que existe um diálogo (não tão aparente assim) que se desdobra em paralelo ao enredo de *Rei Lear*. Talvez este tenha sido um dos fatores da peça não ser bem recebida – não é um diálogo enaltecedor de *Rei Lear*, ou seja, não acentua a sua imponência e importância no *milieu* acadêmico, mas sim, caracteriza-se como um diálogo subversivo, intimista e desconstrutivo.

Como muitos outros críticos, logo após a estreia de *The Cordelia Dream*, em 2008, Michael Billington, crítico teatral do *The Guardian*, desconsiderou sua atividade criativa e subversiva e sua abordagem inovadora de um paralelo com *Rei Lear*, dizendo: “Em resumo, Carr tem como objetivo os picos das montanhas sem ter assegurado seu assentamento base. [...] [O] resultado é uma peça em enorme débito com Shakespeare, que jamais paga apropriadamente”²⁵ (BILLINGTON, 2008). Porém, precisamos ter em mente que respostas a textos do passado, geralmente, trabalham lado a lado com a desconstrução, a subversão, a resistência e a historicização, entre tantas outras características da nossa contemporaneidade.

Boyd (2008b, p. i), ao se referir ao trabalho desenvolvido pela RSC, lembra-nos que “Shakespeare é [seu] dramaturgo da casa e, importante ao trabalho da RSC é a oportunidade de investigar sua influência sob escritores modernos e contemporâneos”. Além disso, afirma que as produções shakespearianas tornam-se “superficiais, a menos que se relacionem ao trabalho contemporâneo que lida diretamente com o mundo

25 In short, Carr aims for the mountain peaks without having secured her base camp. [...] But the result is a play that owes a huge debt to Shakespeare which it never properly repays” (BILLINGTON, 2008).

em que vivemos”²⁶. E é isso que, de fato, devemos levar em consideração, quando analisamos diálogos entre textos – a sua dinamicidade, contemporaneidade e possibilidade de compartilhamento de discursos, ideias ou temáticas, como, certamente, acontece entre *The Cordelia Dream* e *Rei Lear*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. *The dialogic imagination: four essays*. Organização Michael Holquist. Tradução Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: U of Texas Publishers, 1981.

BAKHTIN, Mikhail M. *Speech genres & other later essays*. Organização Caryl Emerson e Michael Holquist. Tradução Vern W. McGee. Austin: U of Texas Publishers, 1986.

BATTERSBY, Eileen. A double take of savage realism. *Irish Times*, Dublin, 2 feb. 2009. Disponível em: <http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2009/0207/1233867924563.html>. Acesso em: 14 abr. 2021.

BILLINGTON, Michael. The Cordelia dream. *The Guardian*, London, 18 dez. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2008/dec/18/cordelia-dream-rsc-wiltons-review>. Acesso em: 12 fev. 2021.

BOYD, Michael. Introduction. In: CARR, Marina. *The Cordelia dream*. London: Faber and Faber, 2008a.

BOYD, Michael. The Royal Shakespeare Company. In: CARR, Marina. *The Cordelia dream*. London: Faber and Faber, 2008b.

BRUNS, Gerald L. *Hermeneutics ancient and modern*. New Haven: Yale UP, 1992.

CARR, Marina. *The Cordelia dream*. London: Faber and Faber, 2008.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

26 “Shakespeare is our in-house playwright, and central to the work of the RSC is the opportunity to investigate his influence on modern and contemporary writers. [...] shallow unless they relate to contemporary work which deals directly with the world we live in” (BOYD, 2008b, p. i).

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Tradução Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

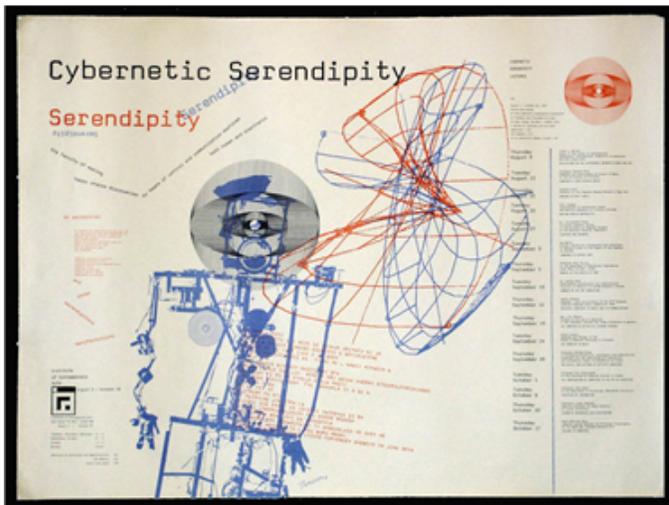
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sérgio Répa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SCOTTISH AND BRAZILIAN CONCRETE POETRY: SCIENTIFIC EXCHANGES

Viviane Carvalho da Anunciação

In 1968, the art critic and editor Jasia Reichardt curated the exhibition “Cybernetic Serendipity” at the Institute of Contemporary Arts in London.

Image 1 – Exhibition poster by Franciszka Themerson (2017)



In: Pattison, 2017

With a remarkable collection of works that challenged the traditional boundaries between art, science, technology, and engineering, the two-month-show celebrated the artistic possibilities offered by new discoveries in robotics and cybernetics. Ranging from music to mobiles, personal computers to language machines, the curator seems to have brought to life two ancient meanings of the word *poiesis*: first, the act of making, and second, “the activity in which a person brings something into being that did not exist before” (POLKINGHORNE, 2004, p. 115). Such an enterprise, accordingly, bears an intimate relation to the “make it new” avant-garde movements of the beginning of the century, and the wide spread reproduction of the work of art through new technologies (Walter Benjamin). Nevertheless, the most pertinent aspect of this exhibition is that it is concerned with the paramount approximation of science and literature brought by the late avant-garde movement of concrete poetry. It did that by a reconciliation of opposites that involved not only empiricism and experimentalism, but also chance and probabilities – or “serendipity” as the title of the exhibition suggests.

The term “Concrete” is generally applied to a variety of artistic movements that followed the post-war frustration with traditional forms of art. Part of a collective search for new artistic materials, concrete poetry is the product of two traditions that emerged in the fifties, one of the Bolivian-born Swiss writer, Eugene Gomringer, and the other the Brazilian Noigandres group formed by Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Décio Pignatari (BANN, 2014, p. 7). Through a productive dialogue, Gomringer and Noigandres brought together these two distinctive artistic projects and disseminated the movement worldwide. The Brazilian presence in the British literary and artistic scene is abundant; it is seen and experienced in exhibitions, poetry journals, anthologies and private correspondences in the sixties, seventies and early eighties¹. Due to this reason, this creative dialogue produced a prolific cross-fertilization of ideas and discursive relations.

1 For more on the reception of Brazilian concrete poets in the United Kingdom see: ANNUNCIAÇÃO, Viviane Carvalho da. O que há em uma carta? Correspondências entre poetas concretos brasileiros e britânicos. *Revista VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, v. 15, n. 2, p. 112-127. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20395>. Acesso em:

While nowadays the critic Marjorie Perloff identifies concrete poetry as a late avant-garde experimentation, the celebrated American poet, Kenneth Goldsmith reassess its importance in light of the internet and portable electronic devices. For him, technology and multimedia possess the “appropriate environment in which [concrete poetry] could flourish” (GOLDSMITH *apud* PERLOFF, s/d.). Although both interpretations are valid and accurate, since they see concrete poets as forerunners of a ubiquitous and modern mode of reading, they seem to still focus on the medium of expression of concrete poetry and not on its epistemology itself. With the intent of finding a language that defines and characterizes concrete poetry’s subdivisions, analogies and statements, I found that the universe of knowledge that Reichardt resorted to on her exhibition is the most adequate and appropriate. One that is not literature, or even humanities itself, but precisely, science.

Physics, biology, mathematics, astronomy and technology, in most of their attempts to discover and innovate should come to terms with the prospect of error in a laboratory experiment, the possibility of a chemical component not reacting and or the formula simply not working. By the same token, though, it is this very methodology that permits the opposite: the success, the breakthrough and the finding. In the same way, concrete poetry, from its genesis in the late fifties, appeared to be concerned with the epistemology brought by the empirical research of science and biology – and equally, the elements of chance and serendipity.

On the first line of the “Pilot Plan for Concrete Poetry” of 1957, the Noigandres group affirmed that concrete poetry was a “product of a critical evolution of forms”. Through the use of the word evolution, the writers were establishing a quite obvious connection between science and literature. The Darwinian plea of such an assertion reflects not only the movement’s disillusionment with the poetry which had been previously produced in Brazil, but also a strong belief that concrete poetry would, in a dialectical relationship with tradition, represent the pinnacle of art in the country. Right on their first articles about concrete poetry, they used scientific terms to define his work: “The concrete poet sees

the word in itself – a magnetic field of possibilities – as a dynamic object, a living cell, a complete organism, with psycho-physical-chemical properties, touch antenna (also feeler) circulation heart: alive”² (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p. 71, translation mine).

While the three great names of the movement experimented with the theme quite systematically, each one of them developed his own scientific empiricism for their innovative work with language and form. While Haroldo de Campos was interested in the “mathematics of the composition”, Augusto de Campos borrowed terms from chemistry and physics to define his poetry and Décio Pignatari elaborated on his fascination with cybernetics and engineering. The faith in evolution was also aligned with their unflinching hope in the new government of Juscelino Kubitschek and its modernization projects, distinct from his predecessors’ dictatorial practices. In order to keep up with the advances in engineering, architecture, science and technology, Concrete Poets resorted to scientific discourse as a way to legitimize their new idea of literature – one which would encompass different fields of knowledge and, more importantly, treat language as a rational, objectified space of creation.

The very same movement to modernize language and tradition was present in Scotland in nineteenth sixties. Demotivated by the romantic outbursts of nationalism through the revival of the Scottish idiolect and language, new poets were exploring inventive avenues of thinking brought by recent media and technology. Edwin Morgan became one of the central voices of this creative resurgence by severely criticising the imposition of a certain view of Scottishness to young writers:

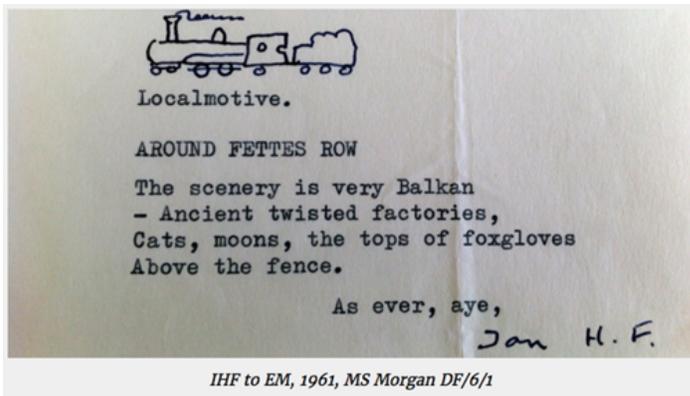
I am certain that Scottish literature is being held back, and young writers are slow to appear, not only because of publishing difficulties but also because of a prevailing intellectual mood of indifferentism and conservatism, a desperate unwillingness to move out into the world with

2 “O poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p. 71).

which every child now at school is becoming familiar - the world of television and sputniks, automation and LPs, electronic music and multi-story flats, rebuilt city centres and new towns, coffee bars and bookable cinemas... a world that will be more clean, more 'cool' than the one it leaves behind (MORGAN, 1974, p. 174).

In the early sixties, Ian Hamilton Finlay was another original voice who was already being internationally published and intellectually stimulated by the enthusiastic disputes between the traditionalists and new avant-gardist writers. During the 1962 International Writers Festival of August, in Edinburgh, he witnessed simultaneously the dispute between the 'Stalinist' Hugh MacDiarmid and his 'Cosmopolitan' nemesis Alexander Trocchi (FINLAY, 2012, p. 19) and the breakthrough of his career with the successful reading of his Orkney poems. Allied with Morgan's cultural project, Finlay's *Poor Old Tired Horse* poetry journal gained importance as a "crucial outlet" (FINLAY, 2012, p. 19) for the spread of the new poetic experimentations. More than keen on exploring the visual possibilities of work with language, Finlay was, indeed, also attracted to the modern and contemporary zeitgeist of that historical period. In a letter to Edwin Morgan from 1961, he makes a revealing sketch about his interpretation of Scottish nationalism.

Image 2 – Letter to Edwin Morgan



In: Finlay, 2014

From the excerpt of the letter, available at the Glasgow University Archive website, it is possible to observe Finlay's identification with the pictorial nature of concrete poetry, since his "Local-motive" is complemented by a simple and rudimentary drawing. Additionally, this national place, for him, is not bucolic or transcendental, but modern and spearheaded by the rapid rhythm of the train. The pictographic nature of the poem is similarly reinforced by the quasi-raiku structure of the last three lines, which intermingles natural and non-natural elements of the landscape. Here, factories are ancient, and cats, moons and foxgloves occupy the same place above the fence – perhaps gazing at the locomotive while it makes its journey through the Balcanic mountains. From this simple illustration, it can be perceived that Ian Hamilton Finlay was imagining a new kind of poetry, one which would instrumentalize images in order to reproduce the modern fast paced sensibility, guided by television shows, advertisements and machines. In other words, Finlay was using a then contemporary perception to create his own artistic ethos.

While Finlay was struck by technology as a pictorial metaphor for his work, Morgan was using the scientific imaginary to write poetry. That view was reinforced with the retrospective article of 2006, "Poetry and Virtual Realities", when he discussed the role of science, and consequently, robotics to his literary universe.

The computer threw out challenges in many directions, in music and poetry, in chess, in cryptography, in linguistic analysis and translation (CRAWFORD, 2006, p. 37).

I was... interested... in the workings of the imagination, and in how scientific facts and discoveries could be opened out fictionally within a broader context of human experience. And at times I would use science-fiction proper, in that the basis of the fiction would be something not yet discovered or materialized, or something thought at present to be impossible (CRAWFORD, 2006, p. 40).

From the excerpts, it is clear the poet was looking at how the language of science could corroborate with the workings of the art. His version of a scientific language would stem from the experimentation with morphology and the possibility of permutation and interchange. One of the poems in which this vision is clear is “Unscrambling the Waves at Gonhilly”, which was written to celebrate the first transatlantic telecommunication signals by satellite that were received in Goonhilly in Cornwall in 1962:

Image 3 – Unscrambling the Waves at Gonhilly

t e l f i s h
d o g s t a r
s a r p h i n
d o l d i n e
t e l w h a l
n a r s t a r
s a r d o c k
h a d d i n e
d o g w h a l
n a r f i s h
d o l d o c k
h a d p h i n
d o g d o c k
h a d f i s h
d o l w h a l
n a r p h i n
h a d w h a l
n a r d o c k
t e l d o c k
h a d s t a r
s a r w h a l
n a r d i n e
d o g p h i n
d o l f i s h
s a r f i s h
d o g d i n e
d o l s t a r
t e l p h i n
s a r s t a r
t e l d i n e
s a r d i n e
d o l p h i n
h a d d o c k
n a r w h a l
d o g f i s h
t e l s t a r

In: Reichardt, 1968

Playing with the name of the satellite, “Telestar”, Morgan composed a permutational poem with five different sea animals. In his words, that exchange added a sense of movement to the piece, suggesting “the voyage of the signals across the Atlantic” (MORGAN, 1974, p. 40). More than combining science – and specially biology – to poetry, Morgan was effectively changing the epistemology of poetry as merely mimesis and creating a scientific-mimeses. In this new language, nature is not the source of inspiration anymore but rather, its comprehension and systematization. Another permutational poem is “The Computer’s First Christmas Card”, from the volume *The Second Life*, 1968 and which was also exhibited at “Cybernetic Serendipity”:

jollymerry
 hollyberry
 jollyberry
 merryholly
 happyjolly
 jollyjelly
 jellybelly
 bellymerry
 hollyheppy
 jollyMolly
 marryJerry
 merryHarry
 happyBarry
 heppyJarry
 bobbyheppy
 berryjorry
 jorryjolly
 mopyjelly
 Mollymerry
 Jerryjolly
 bellyboppy
 jorryhoppy
 hollymoppy

Barrymerry
 Jarryhappy
 happyboppy
 boppyjolly
 jollymerry
 merrymerry
 merrymerry
 merryChris
 ammerryasa
 Chrismerry
 asMERRYCHR

YSANTHEMUM

“The Computer’s First Christmas Card”

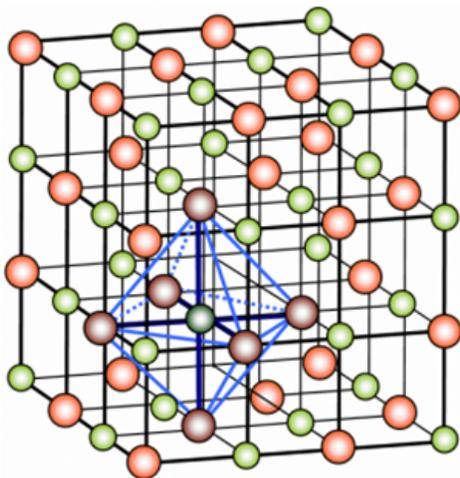
(REICHARDT, 1968)

In here, the poet changes the first letter of the trochaic verses to reproduce the minimalistic sounds and language of the computer, which is often abbreviated to its bare minimum.

The permutational language used by Morgan corresponds to the mathematics of the composition that absorbed Haroldo de Campos’ early work. The poem “Cristal” (1958), a composition made of three words arranged symmetrically on the space, resorts to the anatomic structure of the crystal as a chemical element. According to organic chemistry, crystals are organized in a tridimensional space in which the distribution of the atoms follow an initial symmetric base (GOMES NETO, 2017). While Gonzalo Aguilar’s analyzed the poem as “the form [that] exposes itself as an organized or ordained materiality” (AGUILAR, 2005, p. 196), I would go as far as to add that this form is not random, but follow the principles of the chemical language that aids the poet in the achievement of the gelsalt, or the perfect form. Approximating the poem to the anatomical representation of the carbon, Haroldo de Campos creates a symbiosis of languages, which are used as a systematization and understanding of the world.

From the images below, it is possible to see the resemblance between the anatomic structure of the Sodium Chloride, or salt, and the poem by Haroldo de Campos.

Image 4 – Estrutura cristalina NaCl



In: Chaves, 2001, p. 105

Image 5 – “Cristal” (1958)



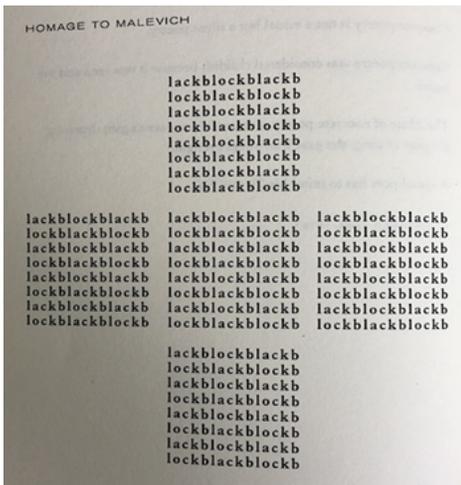
In: Campos, 2007

In light of both figures, it is possible to comprehend more thoroughly what Haroldo de Campos meant by as the “estrutura geométrica-isomórfica” or geometric-isomorphic, which was the basis of his creation. By using the words and its shapes as an atomic nucleus, the poet was proposing a numeric-based approach to art and enhancing the interdisciplinary scope of his poetry, hence, creating a new prototype of artistic language. Additionally, the compositional technique alludes to the social dynamics of the actual hunger. In Brazil, hunger is part of a grievous historical process in which Brazil had its agricultural production foreclosed by plantations that favored the imperialistic trade. With the independence and industrialization in the late nineteenth and early twentieth century, the average worker still did not have enough to eat. In the fifties, the government started to directly intervene in the poorest areas of the Brazil (VASCONCELOS, 2005). Aware of the historical situation of Brazilian society and alarmed by its possible results, the poet

did not surrender to an easy belligerent poem about hunger or the consequences of the capitalist mode of production. Haroldo de Campos, on the other hand, opted for the scarcity of words and rationality of science to represent this social problem. The poem, in this way, is a visual symbol of the hunger for food and the hunger for a new poetry – rational and effective.

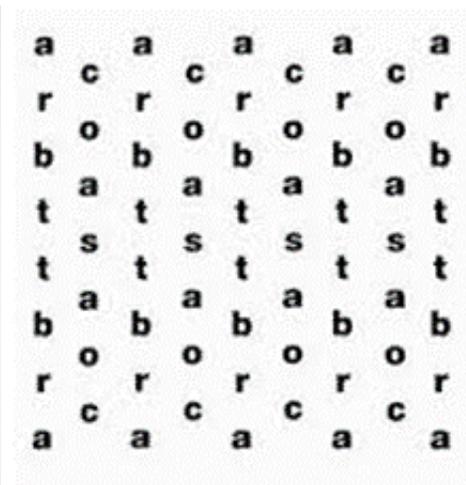
Unaware of the social and political implications of Brazilian society, Ian Hamilton Finlay was captivated by Haroldo de Campos’ “isomorphic-geometry” concept. His sixties poems “Homage to Malevich” and “Acrobats” are clear examples of such form or writing. While the former reproduces the idea of the cube through the imprisonment of the words “Lack, block, black” in a series of four squares, the ladder implodes the letters of the word “acrobats” in a square of minimum particles. Both poems are indeed indebted to the innovative experiments that the Brazilian poets were spearheading and conceiving.

Image 6 – “Homage to Malevich”



In: Finlay, 2012

Image 7 – “Acrobats” (1964)



In: Finlay, 2012

Following his brother’s compositional practices, Augusto de Campos took advanced the theme and assumed the role of a scientist, whose task is to observe, describe and experiment. As a consequence of

this new emulation, he also posed statements that resembled scientific formulas:

The concrete poem or ideogram becomes a relational field of functions; (...)

Concrete poetry: tension of words-thing in space-time (...)³

(CAMPOS, 2007, p. 72, translation mine).

The principle of chance and, correspondingly, the scientific language started to become more prominent in Augusto de Campos' poetry specially in the so-called "committed" phase of concrete poetry ("engagada" in Portuguese). After a brief initial period of playful enthusiasm, the second phase of the movement became more seriously complex and politically engaged. Its opposition to the 1964 military coup is not formally declared, but signalled indirectly by a scientific language, which acts as an antidote for the lack of rationalism and objectivity in post-coup debates.

Taking one step further with his experimentations, Augusto de Campos transformed minimalistic linguistic structures into portable objects. With the graphic designer and physicist Júlio Plaza as a partner, the first attempt of this kind was his "Poemóviles" (1968) and "Caixa Preta" (1975) in which the poems could be assembled as geometrical structures and organic forms. The example of the poem "Chance/change wor(l)ds" defies grand statements by posing an implicit question suggested by its colourful lines and movements. Here the word "chance" is subtly changed by the yellow hyphen in the middle of the "c", which alters its meaning to the word "change". The final stage of the poem is also plural, since it states that "chance" can equally "change" "world" and "worlds". The whole structure points to a multiplicity of meanings and uncertainties that are justified by the actual attempt to create a new poetic entity.

3 "O poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções; (...) Poesia concreta: tensão de palavras-coisa no espaço-tempo (...)" (CAMPOS, 2007, p. 72).

Image 8 – “Chance/ change wor(l)ds”



In: Campos, 1999

In “Caixa Preta”, with its limited edition of 1000 volumes, the reference to engineering is clear in its title: “Black Box” is the name of the device used in airplanes to record flight information (such as altitude or airspeed) or the voices of the pilots and crew. Its complicated design and technology served as an inspiration for the authors to create objects, recordings and pamphlets which resembled computer-like structures.

Image 9 – “Caixa Preta”



In: Campos, 1999

Image 10 – “O Pulsar”



In: Campos, 1999

Image 11 – “Cubogramas”



In: Campos, 1999

What defines these creations is the idea of chance, due to the random nature of the disposition of the objects in the black box. When opened, the reader (or viewer) is not exactly sure of what s/he will pick up first. When written, the poems are shaped through codes, such as “Código”, in which the multiplicity of line allows the viewer to see the words: god, ego, id, ode, deo, dig, etc.

Image 12 – “Código”, 1974



In: Campos, 1999

Not by chance, though, Edwin Morgan, in the sixties was also interested in a committed poetics. As seen in his letters to Augusto de Campos and Ian Hamilton Finlay, Morgan stated he was struck by the variety of approaches of Concrete Poetry in Brazil, because they could incorporate effects of satire, irony and direct commitment. He also highlighted that the poem “Cubagramas”, called by him, “Cuba Sim, Ianque Não” was a masterpiece, and that it bore comparison to the African American engaged poetry of that time.

I am struck by the great variety of approach, from the most abstract and patterned to the committed (I like very much your Cuba Sim Ianque Não). It is good to keep the concrete method capable of doing different things from effects of pure place, relation, and movement to effects of satire, irony and direct comment (MORGAN, 2015, p. 101).

Morgan’s interpretation of the commitment of the poets from Brazil was an inspiration for his work. His version of the idea of an engaged poetry would stem from the experimentation with the words and

the possibility of permutation and interchange – as already mentioned elsewhere in the article.

Augusto and Haroldo de Campos, Edwin Morgan and Ian Hamilton Finlay were radically changing the nature of poetry and using different languages to innovate their practices. However, their medium changed. In the eighties, in partnership with the physician-artist Moisés Baumstein, Augusto de Campos gave new life to his creations by introducing it to the third dimensional category of holography. His holograms “Rever” and “Poema-Bomba” were exhibited in “Triluz”, (Museu de Imagem e do Som, 1986), and “Idehologia” (Museu de Arte Moderna, 1987) and elicited an immediate response of the viewer through his/her bodily movement.

Image 13 – “luzmentemudacor”
(1985)

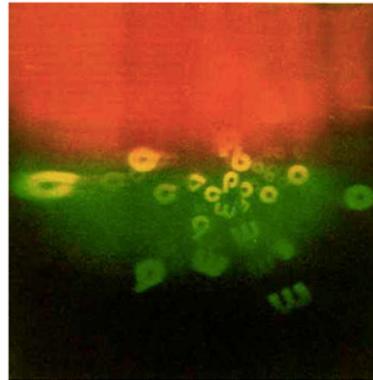


luzmentemudacor (1985)
augusto de campos e julio plaza
(baseado no poemóbile do mesmo título)
produção holográfica de moysés baumstein

Fechar

In: Campos, 1999

Image 14 – “poema-bomba” (1987)



poema-bomba / são paulo (1987)
apresentado na exposição IDEHOLOGIA
produção holográfica de moysés baumstein

Fechar

In: Campos, 1999

The eighties for Morgan, though, meant a more pronounced dialogue with the television with his volume “Video Box” of 1988. In the meantime, Finlay was immersed in the creation of his historical excavation of motifs and themes for his garden “Little Sparta” and Haroldo de Campos was engaged with his most important volume, Galaxias (1984).

With the wide availability of the portable and personal computer, the beginning of the nineties brought another set of possibilities to Augusto de Campos – the only one to be still effectively working on concrete poetry. In a recent interview, he mentions that the virtual environment has given him the possibility of constructing an interactive dialogue with the reader. Quoting Walter Benjamin’s prophetic idea that “before a contemporary person finds his way clear to opening a book, his eyes will have been exposed to a blizzard of changing colourful conflicting letters... locust swarms of print, which already eclipse the sun of what is taken for intellect for the city dweller” (BENJAMIN, 1999, p. 62), he re-affirms the ongoing changing nature of the contemporary reading habits and how his poetry can play with that. Indeed, I would add that although some of his works of art involve similar “swarms” of letters and words, he does request some engagement from the readers or viewers’ intellect. It is through his clip-poems, mini-video messages, that his articulation between science and art is more effortless. This happens because chance guides the computer user to his/her virtual visits to websites, but also because technology is embedded in each single projection of the letters, the colours and reproduction. Indeed, all his creations become artificial intelligences, pregnant with meaning and ready to be used and reconfigured.

Briefly comparing the poets’ engagement with science, it is possible to see two different approaches. While Haroldo and Augusto de Campos turned their poetry into science, opening the verse to the elements of experimentalism, chance and randomness, Edwin Morgan and Finaly used science to advance the possibilities of the verse and discourse. While there is little or no use asking whether one is better than the other, I suppose a more productive inquiry would be regarding the affect of such experimentations. While traditional poetry tends to be less readily responsive and immediate, both authors’ oeuvre point towards the principle of uncertainty and arbitrariness, in other words of the straight-forward interaction between object and observer.

The uncertainty principle was purposed in 1927 by Werner Heinsberg (SEGRÈ, 1980, p. 18). It refers to the empiric observation whi-

ch postulates that there are limits to experimental and simultaneous measures. The conclusion is that any measure requires that the system be disturbed, in other words, there is a necessary interaction between the observer and the observed object. This is the principle that guides the behaviour of microscopic matter in quantum physics. In the macro level, though, these effects are diluted (MURAD; VICENTE, 2010, p. 401). Nevertheless, the principle of uncertainty is still valid for concrete poetry, specially, because it reduces language to its most basic units, which are words, syllables and letters. And by disturbing the system of poetry as such, it produces a dynamic interaction between poets, reader and even poetry.

The clip-poem that summarised this uncertainty and chance principle is “SOS” by Augusto de Campos. Composed in the year 2000 it is the precisely the most organic of his creations. With the impetus of transposing Morse Code to poetry, the poet creates a symphony of sounds that is accompanied by the images. The words move rhythmically and accordingly. The subjective voice is simply an object, experimented, filtered and completely synthetic as a machine, an evolution of forms that end up in the artificiality of the computer.

I believe that the poiesis (novelty and craft) of the exhibition “Cybernetic Serendipity” organized an embryonic desire of concrete poetry to approach science and biology. Even though this is not openly manifested, the language and symbolic rationality of technology captivated the artists and poets since the very first moment and helped them to explore modernity and its inventions as a source of inspiration. Additionally, I believe that a fecund exchange of knowledges lies at the core of the comprehension of the epistemology of concrete poetry.

REFERENCES

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: EDUSP, 2005.

ANNUNCIACÃO, Viviane Carvalho da. “O que há em uma carta? Correspondências entre poetas concretos brasileiros e britânicos”. *Revista VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, v. 15, n. 2, p. 112-127. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20395>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BANN, Stephen (org.). *Midway: letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964-69*. London: Wilmington Square Book, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Selected writings – 1927-1934*. v. 2. Tradução Rodney Livingstone et al. Organização Michael Jennings, Howard Eiland e Gary Smith. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1999.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Augusto de Campos*. 1999. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>. Acesso em: 15 jun. 2021.

CAMPOS, Haroldo de. *Novas: selected writings*. Tradução Diana Gibson e Haroldo de Campos. Organização Antonio Sergio Bessa e Odile Cisneros. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

CHAVES, Alaor S. *Física 4*. Rio de Janeiro: Reichmann & Affonso, 2001.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. *Revista IEB*, São Paulo, n. 53, p. 89-106, mar./set. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i53p89-106>. Acesso em: 15 jun. 2021.

CRAWFORD, Robert. *Contemporary poetry and contemporary science*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

FINLAY, Ian Hamilton. *Ian Hamilton Finlay: selections*. Berkley: University of California Press, 2012.

FINLAY, Ian Hamilton. Letter to Edwin Morgan. *University of Glasgow Library Blog*, Glasgow, 27 mar. 2014. Disponível em: <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2014/03/27/the-edwin-morgan-papers-ian-hamilton-finlay-the-scottish-poetry-wars/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

GOMES NETO, João. Cristais. *Infoescola*, Florianópolis, 06 jul. 2017. Disponível em: <http://www.infoescola.com/quimica/cristais/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MORGAN, Edwin. *Essays*. Cheshire: Carcanet Press, 1974.

MORGAN, Edwin. *The midnight letterbox*. Selected correspondence – 1950-2010. Organização James McGonial e John Coyle. Manchester: Carcanet Press, 2015.

MURAD, Samira; VICENTE, Renato. Ciência e literatura: irradiações e convergências. *Revista Letras*, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 389-405, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/4705>. Acesso em: 15 jun. 2021.

PATTISON, Yuri (org.). *Cybernetic Serendipity*, 09 jul. 2017. Disponível em: <http://cyberneticserendipity.net>. Acesso em: 15 jun. 2021.

PERLOFF, Marjorie. Writing as re-writing: concrete poetry as arrièregarde. *Modern and Postmodern Poetry and Poetics*. s.d. Disponível em: <http://marjorieperloff.blog/links/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

POLKINGHORNE, Donald. *Practice and the human sciences: the case for a judgment-based practice of care*. Albany: SUNY Press, 2004.

REICHARDT, Jasia (org.). *Cybernetic serendipity: the computer and the arts*. London: Studio International, 1968.

SEGRÈ, Emilio. *From x-rays to quarks: modern physicists and their discoveries*. Nova York: WH Freeman, 1980.

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de. Combate à fome no Brasil: uma análise histórica de Vargas a Lula. *Revista de Nutrição*, Campinas, v. 18, n. 4, jul./ago. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1415-52732005000400001>. Acesso em: 15 jun. 2021.

WILLIAMS, Emmett. *An anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press, 1967.

MULHERES À MARGEM DA SOCIEDADE

Ivonete Dias
Marcos Hidemi de Lima

INTRODUÇÃO

A literatura possui diversos papéis na sociedade. Pode ser utilizada como entretenimento, arte, objeto de estudo de períodos históricos, entre outros. Em momentos distintos no Brasil, foi utilizada como uma ferramenta para moldar o caráter de uma sociedade, em especial, o da mulher. A partir dessas afirmações pretende-se analisar a representação da mulher brasileira de Lúcia/Maria da Glória e Isaltina dos romances *Lucíola* (José de Alencar, 1862), e *Lucas Procópio* (Autran Dourado, 1985).

As personagens centrais das obras supracitadas vivem em contextos diferentes no mesmo século XIX, porém assemelham-se em algumas atitudes. Neste sentido, este artigo procura analisar a influência do período histórico e o espaço ocupado pela mulher na sociedade da época em que estavam inseridas, bem como as diversas formas de preconceito às quais eram submetidas.

Acompanhando este raciocínio, o artigo verifica os motivos que levam as personagens em estudo a se distanciarem da ordem proposta pela sociedade patriarcal, isto é, a análise se detém na fuga de algumas

figuras femininas às expectativas do padrão masculino, que pressupõe que cabia às mulheres brancas, castas e educadas a finalidade única de destinarem-se ao matrimônio, revelando, assim, o caráter crítico e realista das obras analisadas.

O ESPAÇO FEMININO

A sociedade brasileira foi formada de maneira híbrida, e a época escravocrata foi muito importante na revelação dessa formação. Isso pode ser visto de maneira minuciosa em *Casa-grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Como base desta formação histórico-social brasileira, soa totalmente adequado que “A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político [...]” (FREYRE, 2013a, p. 36). Nela, o senhor de engenho governou absoluto, tornando-se mais poderoso e respeitável que os jesuítas. Acrescenta o sociólogo que “A força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam este imenso poderio feudal.” (FREYRE, 2013a, p. 38). Saliente-se, nesta citação, a ideia de posse das mulheres, na qual está presente a questão da violência de gênero.

Considerando as informações acima de Freyre, *O Canibalismo Amoroso* (1984), de Affonso Romano de Sant’Anna complementa o entendimento do caráter de submissão que as mulheres sofreram nas mãos dos homens, sejam eles maridos, sejam eles pais ou irmãos. No seu livro, Sant’Anna faz uma pesquisa sobre a ótica adotada por poetas árcades, românticos, parnasianos e modernistas em relação às musas, revelando o pensamento machista que os caracterizava. Empregando a psicanálise e outros estudos, Sant’Anna mostra o forte componente erótico de poemas dirigidos às mulheres pobres, de ascendência indígena ou negra, e o distanciamento e platonismo amoroso quando a musa é mulher branca, pertencente aos estratos mais altos da sociedade.

A partir destas observações de Sant’Anna na análise de poemas de Álvares de Azevedo, Bilac, Vinicius, Bandeira, entre outros poetas de menor envergadura, foi considerado que a interpretação é totalmente

aplicável em romances, substituindo-se as musas dos versos pelas heroínas das narrativas. Conforme a terminologia empregada por Sant’Anna (1984), as mulheres estão divididas em dois grupos: o da “mulher esposável”, composto pela branca, educada para o casamento e capacitada a gerar um herdeiro para dar continuidade a linhagem familiar; e o da “mulher comível”, composto por aquela de origem negra ou mestiça, que convinha para o sexo e afazeres domésticos. A divisão do autor põe em evidência a mentalidade sexista que caracteriza o universo da ordem patriarcal.

Como se vem observando até aqui, a lógica é senhorial, pois as mulheres não passam de mera posse, objeto, e estão sujeitas à fome sexual dos senhores. Nem mesmo o matrimônio trazia grande distinção para as senhoras, “O casamento, contudo, apenas organiza entre os senhores sua violência erótica. Violência dentro da mesma classe social entre homens e mulheres, violência que sobrepõe impunemente o senhor à sua ‘escrava branca’” (SANT’ANNA, 1984, p. 51-52). Evidente mesmo é que as mulheres sofriam opressão por parte dos homens, havendo pouca diferenciação entre as que eram casadas.

Como se depreende dos comentários feitos nos parágrafos anteriores, não restam dúvidas de que, na sociedade patriarcal, havia uma rígida relação de subordinação da mulher ao homem. Dentro dessa hierarquia da sociedade de então, Roberto Reis (1987), em *A Permanência do Círculo*, utiliza os termos *núcleo* e *nebulosa* para definir o espaço social, que auxiliam esta análise a entrelaçar as ideias de Freyre e Sant’Anna:

No *centro* ou *núcleo* está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na *nebulosa* ou *periferia*, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na nebulosa circulam o índio, o sertanejo, o gaúcho e o negro. [...] Efetivamente, os figurantes do núcleo senhorial exercem domínio sobre os da nebulosa (1987, p. 32, grifos do autor).

O objetivo da maioria das mulheres que vivia sob o jugo masculino era a aproximação do *núcleo*. No ambiente dos sobrados, de gente

livre, ainda que amedrontada, existe tentativa de a esposa aproximar-se do marido, senhor poderoso e distante. Mas o sucesso da aproximação dependia da educação, do interesse do homem pela esposa e de outros fatores. Na esfera da gente escravizada, muitas vezes era um estratagema empregado pela cativa pela intermediação do corpo. Em casos específicos, ela conseguia fazer do sexo mais do que uma obrigação com o senhor, tornava-o um objeto de troca, o corpo servindo como “moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso.” (SANT’ANNA, 1984, p. 43).

Mesmo com a modernização da vida brasileira na metade do século XIX, esta lógica patriarcal de que o corpo feminino pertencia ao homem persistiu na sociedade brasileira. D’Incao (2002) reforça esta imagem da mulher de meados do século XIX, moldada para o casamento e maternidade através da forma burguesa de pensar: “Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através da sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães.” (2012, p. 229). Noutras palavras, D’Incao apresenta a identidade forjada pelos homens e que seria também o de muitas mulheres que viriam depois.

Nos interstícios desta maneira de ser mulher construída pelos homens, foram surgindo algumas estratégias de subversão feminina. Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994), em *Tecendo por Trás dos Panos*, afirma que a identidade feminina é uma construção discursiva que foi transmitida há gerações e criada pelo interesse patriarcal em manter o poder sobre os mais fracos:

[...] a “identidade feminina”, longe de ser natural, é, antes construída a partir de um discurso social que visa atender e se adequar às necessidades e mitos de uma sociedade determinada em um momento histórico específico. Tal discurso tem desempenhado um importante papel na construção da subjetividade das mulheres e, conseqüentemente, tem servido para mantê-las na posição de subordinação em que há muito se encontram (1994, p. 48-49).

Salienta ainda a autora que, mesmo silenciada, a força do *pater familias* não anulou a força e influência da mulher, que acabou por trás dos bastidores interferindo na proteção de filhos, genros e/ou afilhados.

São perceptíveis os poucos momentos na literatura em que a mulher rompia com as regras da sociedade. Quando isto acontecia, elas morriam de culpa, tão intensa a opressão que havia contra elas. Em suma, cabe salientar que os romances aqui analisados mostram personagens mulheres que tinham consciência de seus ideais e lutavam por eles, mesmo que silenciosamente, sem confrontar abertamente o seu opressor.

LÚCIA/MÁRIA DA GLÓRIA

Nas primeiras páginas deste romance de Alencar de 1862, já é revelado que Lúcia é uma prostituta, situação que – no período em que a narrativa transcorre – inferioriza-a tanto quanto se ela fosse negra. A circunstância de a personagem ser mulher e prostituta rebaixam-na à ocupante da “nebulosa”, de acordo com a categorização empregada por Reis (1987).

Ao ver Lúcia na rua, Paulo, moço vindo de cidade pequena, recém-chegado à capital, não atina que ela seja prostituta, julga-a como uma mulher respeitável. O engano – desfeito pelo amigo Sá – embaralha certamente o pensamento do jovem, provavelmente educado para conceber que mulheres pobres, mulheres de ascendência negra, é que ocupariam aviltante mister ou dispor-se-iam a relacionamentos sexuais com os rapazes de futuro promissor na sociedade que, depois das loucuras da juventude, tornar-se-iam homens respeitáveis, casados com mulheres brancas e supostamente de respeito.

O fato é que Lúcia é branca, levando Paulo a não incluí-la no rol das mulheres desfrutáveis. Fosse ela mulata, por exemplo, e ele a veria e a situaria, automaticamente, na esfera de “mulher comível”, dentro da designação feita por Sant’Anna (1984). No seu equívoco de apreensão da verdadeira atividade exercida por Lúcia, o moço presume que ela seja

uma senhora, uma “mulher esposável”. É por isso que as reflexões dele são marcadas pelas várias interrogações:

Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a rubra corola? E quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si? (ALENCAR, 2009, p. 13).

No fragmento acima, o narrador utiliza uma metáfora para falar de Lúcia, comparando-a a uma flor com cheiro desagradável. É importante que a análise detenha-se um pouco na metáfora da “linda flor” do trecho acima que, diferentemente do que é comumente esperado, não recende à “suave fragrância”. Segundo Sant’Anna: “A ‘mulher-flor’ é uma metáfora mais velha que a Bíblia [...]” (1984, p. 21, grifos do autor). Ainda de acordo com o autor, as terminologias “mulher-flor” e “mulher-esposável” são frequentemente comutáveis e utilizadas para descrever a mulher branca, idealizada e apta para o matrimônio.

Porém, é no sentido contrário dessa definição que Paulo associa Lúcia à flor. Segundo o narrador, Lúcia lembra-lhe “o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu”. O adjetivo “torpe” remete à ideia de depravação que se costuma associar à mulher pública. Interessa, todavia, observar a desagradável surpresa que Paulo sente ao saber que a mulher pela qual está apaixonado dorme com outros homens – postos todos na mesma representação zoomorfixadora de “inseto que nela dormiu”.

Segundo as categorias propostas por Sant’Anna, evidencia-se que Lúcia “[...] Se converte de mulher-flor em mulher-fruto e, sobretudo, em mulher-caça, que o homem persegue e devora sexualmente.” (1984, p. 22). Como se viu nos parágrafos acima, dura pouco a imagem de Lúcia como “mulher-flor”, embora ela vá empreender, ao longo da narrativa, todos seus esforços para que Paulo tenha dela esta visão. Chegar a este patamar de “mulher esposável” é uma tarefa árdua para Lúcia. A narrativa vai frisar, antes da tentativa de redenção de Lúcia, a “mulher comível”

ou “mulher-fruto” e a mulher que é caça erótica sobre a qual os homens se lançam.

Dentro de uma sociedade hipocritamente vitoriana, Lúcia transgrediu o código moral, e mesmo que ela não tenha optado por ser prostituta, mas tenha sido lançada a essa atividade por conta da vulnerabilidade socioeconômica, ela se coloca à margem e sente-se culpada por sua situação, devido às ideologias discriminatórias e preconceituosas que estavam arraigadas na sociedade do período. Em uma passagem de *Histórias Íntimas*, Mary Del Priore sintetiza este mundo em que a existência das senhoras, da “mulher esposável”, dependia da prostituição:

Nesse quadro onde se misturavam casamentos por interesse e concubinatos, a prostituta tornou-se necessária. O adultério masculino era, nessa lógica, necessário ao bom funcionamento do sistema. As mulheres ocupavam-se da casa e iam à igreja; os homens bebiam, fumavam charutos e se divertiam com as prostitutas (2011, p. 83).

Ainda que, no fundo, Lúcia tenha consciência de que adquirir o ar de “mulher esposável” seja praticamente inviável, pois estava condenada pela sociedade masculina – a única opinião que importava à época –, ela tenta eliminar a mácula de meretriz. Nem a sociedade, nem as pessoas de seu meio são capazes de oferecer-lhe perdão. Da mesma forma que a jovem se sente à margem da sociedade em alguns excertos da obra, a narrativa salienta que até mesmo algumas prostitutas tentam denegrir a sua imagem, porque Lúcia imagina que ser prostituta é não ter limites.

Existe um código entre elas sobre o que é razoável na venda do corpo e o que extrapola tal ponto e beira a depravação. E este código anda de par com a consciência de que são “mulheres-fruto”, quase que postas numa bandeja para o deleite masculino. Todavia, mesmo tácito, há um limite a ser respeitado. Num dos capítulos do romance, há um jantar promovido na casa de Sá – o amigo que, no início do romance, alertara Paulo sobre a real condição de Lúcia. No jantar, Lúcia imitou, nua, os quadros de luxúria do anfitrião. Excitado com a cena, o anfitrião

provoca as demais mulheres: “– E tu, Nina, não queres que também admiremos a tua beleza? – dizia Sá. – Nada, ainda não desci a este ponto. – Com efeito é preciso ter perdido a vergonha – murmurou Laura com desprezo. [...]” (ALENCAR, 2009, p. 47).

A imitação que Lúcia efetua das pinturas que recobrem as paredes diante de homens e mulheres tem um caráter subversivo da parte dela. Ela se transforma em parte ativa, é também uma espécie de caçador. Assim como os quadros, ela e as outras prostitutas estão ali para serem vistas, tocadas, beijadas etc. pelos homens que estão no banquete. Elas são a caça. Os espectadores esperam dela, de Laura, de Nina, que se portem como figuras passivas, dando aos convivas masculinos da festa a ideia de que são os caçadores.

Lúcia tinha consciência não só do quanto ela estava rebaixada perante a sociedade, bem como do quanto a mulher, de maneira geral, só serve para satisfazer a vontade do homem. Na citação abaixo, ela compara a mulher com comida, e tal relação feita por Lúcia repõe em curso o termo “mulher comível” de Sant’Anna (1984):

– Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer destas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de clicot e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas (ALENCAR, 2009, p. 40, grifo do autor).

Sobre a “mulher comível”, já se tratou noutras partes deste texto. Importa, porém, do trecho acima, o fato de algumas palavras ali ditas remeterem para a acepção de que Lúcia tem consciência de que é uma “mulher-caça”, aquela que, segundo Sant’Anna, “o homem persegue e devora sexualmente” (1984, p. 22). Entretanto, na citação, Lúcia parece em dúvida sobre se é uma fruta tocada pelos “lábios” do amante ou, conforme instintivamente percebe, na realidade, é tida como “mulher-caça”

quando assinala que é “Uma presa em que ceva o apetite!” ou indaga se seu amante-devorador sabe “o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia?”. Ela passa “da metáfora vegetal (mulher-flor/fruto) à metáfora animal” (SANT’ANNA, 1984, p. 27). Semanticamente, “presa”, “aves” e “animais” estão para o universo da caçada, assim como, eroticamente, as palavras patenteiam a devoração sexual da personagem. Fica claro, portanto, que Lúcia é um “animal de caça erótica” (SANT’ANNA, 1984, p. 30) que vai ser servido, como uma espécie de troféu, na “ceia” erótica como se ela fosse “iguarias saborosas”.

Essa consciência de Lúcia de que sua função na sociedade é ser sexualmente devorada só reforça o quanto é desprezível como mulher e como prostituta. A passagem abaixo, que põe o dedo na ferida da lógica patriarcal, ocorre logo após uma discussão entre ela e Paulo:

[...] Esqueci, que, para ter o direito de vender meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino [...]; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 2009, p. 76).

Constata-se na citação acima o quanto a hipocrisia da sociedade na qual Lúcia vive a incomoda. Não se trata de uma desculpa pelo fato de ela ter entrado no mundo da prostituição, tornando-a reconhecida, o “timbre da minha infâmia” que ela observa, mas, pelo contrário, o fato de apenas a reputação da mulher que se prostitui estar em jogo e não haver nenhuma “leve nódoa” que coloque o homem que a requesta em suspeição na sociedade de então. Como bem observa Del Priore, “Prazer e instituição não podem ser encontrados juntos nesse universo de convenções e repressões que se chama ‘boa sociedade’” (2011, p. 84). O que

é considerado normatizado para o sexo masculino, isto é, o sexo antes do casamento com mulheres pobres, com prostitutas, é considerado, no caso da mulher, motivo de coerção, pois implicaria na perda da virgindade, dúvidas quanto a pureza consanguínea dos descendentes e, conseqüentemente, na ameaça ao matrimônio atado a valores do patrimônio.

Ainda nesta mesma citação, a personagem observa que sua opção pelo comércio do corpo fecha-lhe a possibilidade de “dá-lo a quem me aprouver”. Mesmo com tão amarga constatação, Lúcia acredita que possa fazer o caminho contrário e fazer as pazes com seu passado. É o andamento do romance a trilha que a jovem faz de sua condição de “anjo decaído” para o de mulher casta, senhora. Observa Reis que, no prólogo de *Lucíola*, “há duas metáforas – ‘lucíola’ e ‘musa cristã’ – que intentam conciliar a imagem contraditória que se desprende de Lúcia, a cortesã que transpira por vezes ares de menina inocente” (1987, p. 36).

G.M., a respeitável senhora que assina o romance, chama a atenção para o significado do nome do livro em nota introdutória ao volume. Segundo ela, “Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos” (ALENCAR, 2009). A sonoridade do nome do inseto remete o leitor à Lúcia, a protagonista que fora batizada com nome de santa, Maria da Glória. Personagem bifronte. A antítese luz/treva evoca Lúcifer, descrito na Bíblia como um anjo decaído. Na narrativa a cortesã é considerada “[...] o demônio sedutor, que usa a beleza como forma de perversão” (SANT’ANNA, 1984, p. 189). Noutras palavras, quando encarna o papel de Lúcia, afloram elementos negativos que excluem a jovem boa e a apresentam com expressões que a tornam má. É o maniqueísmo adotado por Alencar expresso por uma mesma personagem. No romance em questão, há mesmo uma passagem que nomeia Lúcia por Lúcifer, que é o anjo do mau na mitologia judaico-cristã. O fato de Lúcia ter o nome trocado por Lúcifer ocorreu na festa na casa de Sá, quando os convidados brincavam com os nomes: “– Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança – bocejou o Rochinha. – Em lugar de Lúcia, diga-se Lúcifer.” (ALENCAR, 2009, p. 39).

Como pretende pertencer à órbita das “mulheres esposáveis”, Lúcia vai destruir a Lúcia/Lúcifer e deixar aflorar sua outra metade,

Maria da Glória, ingenuamente supondo que a hipocrisia da sociedade de então aceitaria tal transmutação. Como destaca Reis, “o romance será direcionado para equacionar o conflito entre as duas imagens, o que se faz mediante a eliminação de uma delas, a de Lúcia cortesã” (1987, p. 37). A dualidade da personagem entra em crise justamente quando começa a lutar para não se entregar ao amor que sente por Paulo, pois esse amor é “[...] uma transgressão às avessas, pois a prostituta, colocada num espaço de exclusão, num mundo que se opõe à “boa sociedade”, teria que obedecer aos seus limites, sem tentar voltar a uma convivência à qual ela não tem mais direito.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 49-50, grifos do autor).

Além dessa luta de Lúcia entre ser a mulher apaixonada por Paulo e ser a cortesã, ela começa a contrastar a realidade que vive com os livros que lê, pois: “Lúcia conservava de tempos passados o hábito da leitura e do estudo; raro era o dia em que não se distraía uma hora pelo menos com o primeiro livro que caía nas mãos.” (ALENCAR, 2009, p. 68). Percebe-se que ela precisa escapar da realidade em que vive, e para fazê-lo recorre ao mundo da ficção. Somente a fantasia pode tornar sua angústia um pouco mais suave e promover sua redenção.

A partir das leituras, Lúcia começa a se comportar de maneira diferente, torna-se muito mais sensível, não aceita mais as carícias de Paulo, ao mesmo tempo em que não quer que ele se distancie dela. É o processo de santificação a que se submete Lúcia para retornar a ser Maria da Glória. Ela nega tudo que se refere ao corpo para dar espaço ao espírito. A fantasia promovida pela leitura a leva a crer que existiria possibilidade de ela ser senhora desde que incorporasse em si a não erotização do corpo que se esperava das mulheres da sociedade. Após um tempo sem visitá-la, Paulo entra na casa de Lúcia, e ela esconde o livro que estava lendo: “Era um livro muito conhecido – A Dama das Camélias. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. [...] Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?” (ALENCAR, 2009, p. 94).

Além da evidente intertextualidade que Alencar não esconde que há entre *Lucíola* e *A dama das camélias*, a leitura de Dumas Filho eviden-

cia que Lúcia busca a mesma dignidade, o mesmo gesto desinteressado de Margarida. Paulo lança a dúvida do quanto a obra que Lúcia lia representava alguma situação que ela estava vivendo. E neste momento Lúcia diz que tudo neste livro é uma mentira:

O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado (ALENCAR, 2009, p. 95).

A partir do excerto acima, é possível observar que para Lúcia “[...] a função da leitura é alimentar, não seus sonhos, mas sua culpa. Lendo a *Dama das Camélias*, a personagem aí se reconhece, iniciando um processo de autodestruição.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 53). Ela se reconhece no lugar de Margarida e também encontra uma forma de escapismo nestas “histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras que acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento” (D’INCAO, 2011, p. 229). Ao mesmo tempo em que não consegue romper e perdoar seu passado, embora sonhasse com o matrimônio, ela não consegue viver com Paulo.

A partir de sua mudança, Paulo também foi a tratando de forma diferenciada e os dois passam a partilhar de um relacionamento no qual a relação carnal está recalçada. À medida que Lúcia se santifica, que mata o desejo da carne e cede espaço ao espírito, obviamente o sexo – que para ela representa a mácula, sua vida anterior – desaparece. Na sua ânsia de pureza, “cabe matar o desejo, no sentido literal. Ser pura significa ser senhora e não mulher” (REIS, 1987, p. 37). Ambos endossam o discurso patriarcal de que a “mulher comível” e a “mulher esposável” são duas figuras distintas na sociedade puritana de então. À primeira cabia oferecer a satisfação sexual, à outra ser “produtora de filhos, mulher de respeito e de família” (REIS, 1987, p. 37) e abolir o prazer.

Além disso, Lúcia não se sente feliz com sua realidade, vivencia uma transformação muito além do natural, busca a todo custo uma redenção de seu corpo e alma. Ela transforma o seu quarto, que outrora servira para satisfazer os desejos carnavais, em um ambiente que considera sagrado, utilizando para isso um crucifixo na parede: “Quando entro aqui, sacudo no limiar da porta, como os viajantes, a poeira do caminho; e Deus me recebe. Dizendo estas palavras, Lúcia ajoelhou em face do crucifixo e recolheu-se numa breve oração mental [...]” (ALENCAR, 2009, p. 114).

O processo de santificação de Lúcia está praticamente completo. No papel de Maria da Glória, ela e Paulo não têm contato íntimo. E resta à jovem que almeja o céu, confessar seu passado a Paulo. Ela narra a ele sua história, a febre amarela que causou muitas mortes em 1850 e foi uma das responsáveis por ela ter se tornado cortesã. Confessa que Couto “a comprou” para que ela pudesse salvar a família. Eis o começo da transformação de Maria da Glória em Lúcia. Não importa se foi justa ou não a opção da jovem. Como aponta Luis Filipe Ribeiro quando analisa *Lucíola*, esta “mancha na vida e no corpo de Lúcia é indelével. Um corpo de mulher sem a castidade é definitivamente inabilitado para ‘os sagrados laços do matrimônio’” (2008, p. 93).

Lúcia conseguiu sua redenção através da morte. Nem mesmo o filho que esperava de Paulo foi suficiente para que ela fosse perdoada. Isso reforça o que foi destacado anteriormente, ou seja, tamanha era a desonra da mulher por não se adequar a sociedade patriarcal que muitas vezes elas morriam de culpa, em virtude da forte opressão a que estavam submetidas. Infelizmente, no tempo e na sociedade em que vive Lúcia, não existe possibilidade de sobrepôr sobre a mácula da “mulher comível” a máscara da “mulher esposável”.

ISALTINA

No romance *Lucas Procópio*, Isaltina é a filha caçula de Cristino de Almeida Sales, o Barão das Datas. Conforme observa o narrador, ela “Teve a melhor educação que se podia dar a uma moça que ia frequentar

o paço imperial e os melhores salões do Rio de Janeiro.” (DOURADO, 2002, p. 103). Como se pode observar, Isaltina pertencia a uma camada socioeconômica privilegiada da sociedade de então.

Como elemento pertencente às ocupantes do núcleo e mesmo vivendo numa atmosfera ainda bastante impregnada dos valores da ordem patriarcal, Isaltina havia sido educada para apreciar as letras e as artes. Como destaca o narrador, a personagem “[...] num instante estava lendo os folhetins e os romances em voga” (DOURADO, 2002, p. 104). A questão que se apresenta é, ao mergulhar no universo da leitura, a personagem almeja ver na vida real o que pertencia à esfera da fantasia.

Embora utilizasse a leitura para imaginar um mundo novo, as viagens literárias de Isaltina por leituras que a sociedade patriarcal de então considerava inadequadas às mulheres (sobretudo jovens) acabam sendo carregadas por um sentimento de culpa. É o que sucede à Isaltina. Ao tomar contato com uma ou outra obra que fazia alusões a sexo, a sensação que a toma passa pela chave do pecado. Esta situação ocorre com ela porque “[...] a heroína não expressa naturalmente sua sexualidade e, quando parece fazê-lo, isso ocorre num espaço de exclusão e culpa, pois ela feriu a ‘boa consciência’ social.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 50). Esta culpa a levava ao confessor, tamanha a opressão que sentia. Tal sentimento angustiava boa parte das mulheres, mesmo as das famílias mais abastadas e liberais, pois não contavam com “nenhuma educação sexual, educação que era substituída pela exortação à castidade, à piedade e à autorrepressão” (DEL PRIORE, 2011, p. 83).

Em *Sobrados e mucambos*, Freyre salienta o papel quase de psicólogo que os religiosos faziam sobretudo entre as mulheres: “pode-se atribuir ao confessor, nas sociedades patriarcais em que se verifique extrema reclusão ou opressão da mulher, função utilíssima de higiene, ou melhor, de saneamento mental” (2013b, p. 129). Na passagem abaixo, por meio da leitura de *Madame Bovary*, Isaltina se excita sexualmente com as descrições e, para coibir o alvoroço que passa pelo seu corpo, recorre a confissão e “muitas penitências” que aprendera na Igreja como forma de tentar esquecer do que prazerosamente havia lido:

Nunca porém o coração de Isaltina bateu tão forte como quando leu o romance de Flaubert. Quantas horas maravilhosas, quantas emoções sublimes. [...] Se enrubesceu de ardências e repuxões no ventre com a cena de amor dentro de um fiacre, em Ruão. Teve, por conta própria, de se confessar e fazer muitas penitências, toda hora lhe vinha imperioso o calor úmido (DOURADO, 2002, p. 104).

Ao travar conhecimento com a heroína do “romance de Flaubert”, ainda que Isaltina sentisse o peso da religião a querer podar-lhe o desejo, ela não deixa de vivenciar o prazer colhido das páginas do livro que se materializava em “calor úmido” em seu sexo. Como se sabe, em meados do século XIX, a religião – ainda vigorosa mesmo ameaçada pela ciência – prescrevia à mulher “a valorização da vida espiritual” (DEL PRIORE, 2011, p. 82) em detrimento da relação sexual, e esta indicada apenas para a reprodução. Não significa que a medicina estivesse à frente da ótica extremamente tradicional da Igreja. À época, até mesmo uma grande parcela de médicos negava a “existência do desejo feminino” (DEL PRIORE, 2011, p. 82).

O prazer tinha outros instrumentos de repressão. Um deles era a ideia de que a mulher deveria conservar-se virgem para o casamento. Era uma espécie de atestado do bom comportamento feminino para, nas famílias de posses, galgar os degraus da vida familiar: marido, filhos, uma casa para cuidar. É claro que havia todo um maneirismo nas relações entre os sexos para que se aproximassem, mas não em excesso. Pais, irmãos, tias, vizinhos, todos estavam à volta da moça solteira para controlar-lhe os impulsos, para vigiar-lhe os movimentos, para que não desse o passo errado.

Num tempo em que o amor romântico ainda era suplantado pelos relacionamentos caracterizados pela lógica do binômio matrimônio/patrimônio, Isaltina tem o primeiro envolvimento sentimental aos quatorze anos. Dentro do figurino das famílias burguesas de então, ela se tornou, nas danças, par constante do Visconde de Bauru. Porém, por conta de algumas vicissitudes, o pai acabou não se reelegendo. Consequentemente,

o envolvimento entre os dois foi pouco a pouco esfriando numa evidente demonstração de que, acima de um envolvimento romântico, o Visconde via em Isaltina uma oportunidade de união de posses. Nada estranho, aliás, num meio socioeconômico em que o matrimônio visava unir e solidificar interesses de ordem econômica, de poder político etc.

Além das decepções amorosas, a saída do pai da política e sua má administração de terras resulta na ruína financeira da família, que vê ameaçada sua representatividade no meio social onde vive. O pai de Isaltina percebe que a situação lhe retira a própria ascendência familiar, pois ele vive a “crise correlata do patriarcalismo e da ordem masculina” (REIS, 1987, p. 118). É preciso, lembrando a lição de Reis, assegurar a permanência do círculo, não permitir “o esboroamento da hierarquia” (REIS, 1987, p. 118). Como está em curso uma crise financeira que afeta a existência do Barão das Datas e de sua família, é preciso buscar a salvação em alguém de fora do núcleo, ou seja, alguém de fora do círculo onde vivem, estranho a seus hábitos.

À necessidade sobrevém a oportunidade: Lucas Procópio, “Rico, coronel da Guarda Nacional, vindo do Sul de Minas, onde possuía fazenda de café” (DOURADO, 2002, p. 117), estava em Diamantina procurando uma moça para constituir família. O pai de Isaltina tinha uma filha em idade para contrair núpcias. O lado femeeiro e bêbado do poderoso coronel logo se revelou a ela. Do espírito violento dele, Isaltina soube mais tarde. Importava ao Barão das Datas dar um jeito nos “juros de usura” (DOURADO, 2002, p. 121), nas dívidas acumuladas.

Obviamente, face a uma situação financeira complicada, o Barão das Datas se interessou de imediato pelo possível genro. Em pouco tempo, Lucas se tornou íntimo da família. Como estava em jogo a existência da família, que se arriscava a descer à pobreza, só mesmo fazendo da filha uma espécie de moeda de troca para evitar o mergulho na humilhação e na bancarrota. O acordo de matrimônio é feito pelos dois homens. Ela, mero elemento de barganha, não contava na negociação.

É preciso considerar que, numa sociedade em que ainda persistem algumas marcas da ordem patriarcal, o pensamento reinante era o de

que “[...] o corpo da mulher era uma moeda no sistema de permutas. [...] o casamento não era um negócio entre um homem e uma mulher, mas um negócio entre dois homens a respeito de uma mulher.” (SANT’ANNA, 1984, p. 42-43). A princípio, devido a seu amor-próprio e à sua concepção de que deva ter livre-arbítrio, Isaltina tenta questionar a decisão feita entre os dois homens: “Ora, papai, não vou sacrificar a minha vida por ninguém. Nem por mim, Isaltina? Eu disse ninguém, papai.” (DOURADO, 2002, p. 117). Nas entrelinhas deste áspero diálogo com o pai, a jovem, ao contrário de muitas mulheres brancas de sua época, ainda tenta contestar sua “obrigação matrimonial” em prol da família, nutrindo, quiçá, alguma expectativa de que se trata de um pesadelo, de um mal-entendido, um equívoco. Infelizmente, a realidade, cedo ou tarde, acabaria por se impor, uma vez que as mulheres da época estavam reduzidas ao que é observado por Castello Branco e Brandão:

[...] só têm possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal. A nenhuma delas é possível sair de seu espaço fechado para investir seu desejo num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal (1989, p. 55-56).

Isaltina acaba “aceitando” a imposição do pai, mas, mais adiante na narrativa, julga poder tentar romper com esta ideologia autoritária questionando o noivo sobre a escrava com a qual ele vinha saindo. A reação de Isaltina se voltava contra o “padrão duplo de moralidade” (FREYRE, 2013b, p. 129) vigente, no qual o homem tinha “todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos” (FREYRE, 2013b, p. 129), incluindo-se o de ter amantes, pois estava naturalizada “a falta de fidelidade masculina, vista como um mal inevitável que se havia de suportar” (DEL PRIORE, 2011, p. 67). A cena em que ela comunica ao pai que desfaria o noivado porque o futuro marido tinha relacionamento com outra mulher evidencia que nem todo o polimento social, nem todo o liberalismo eram capazes de apagar a velha autoridade paterna: “Ela voltou para sala, deu de cara com o pai. O cabelo desgrenhado, o olhar

frio e duro, nunca o vira tão transtornado. Quando os olhos dela baixaram, viu na mão do pai um revólver.” (DOURADO, 2002, p. 123). Como se observa na passagem destacada, a ação do falido Barão das Datas, para ter sucesso no seu intento de casar a filha, é optar pela ameaça bem aos moldes da lógica patriarcal.

Nas considerações do parágrafo acima, assomam as raízes do patriarcalismo neste romance. A despeito de o pai ameaçá-la com uma arma, Isaltina continuava amando-o com todo respeito e sem mágoas. Esta maneira de a personagem proceder comprova o que Rocha-Coutinho afirma sobre a criação das mulheres no Brasil: “Assim, as meninas eram encorajadas a serem dóceis, boazinhas, úteis, prestativas, cooperativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, a não incomodarem as pessoas e a não dizer não.” (1994, p. 59). Considerando tal observação, a atitude de Isaltina é plenamente compreensível perante a ameaça de seu pai e os momentos de terror pelos quais passa. Em síntese, seu procedimento apenas revela a condição de submissão à figura do patriarca, uma vez, como lembra Freyre, “As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos.” (2013a, p. 510).

De fato, a opressão sai da esfera paterna e transporta-se para o universo conjugal. Após a festa de casamento, a lua de mel se revela um desastre. Ainda que Lucas não atenda às expectativas românticas de Isaltina, esta ainda supõe que encarna o papel de “mulher-flor”, isto é, a mulher branca, senhorial, que deve ser admirada. No entanto, diferentemente do que ela ainda tenta fantasiar, o marido tenta violentá-la. A relação sexual entre ambos não se consuma, não há defloração, pois a tentativa de Lucas possuir Isaltina se assemelha a uma tentativa de estupro. Embora não tenha havido a posse, a cena endossa a afirmativa de Sant’Anna de que “o casamento é a parte legislada das violências eróticas” (1984, p. 52). Assustada, ela foge ao contato íntimo e acaba abandonada pelo coronel na primeira noite dos dois. O trecho a seguir oferece a imagem exata de Isaltina sozinha e amedrontada no quarto: “No escuro, era um bicho trevoso, enrolado sobre si mesmo. Na posição fetal, se protegia de braços, de forças invisíveis e destruidoras.” (DOURADO, 2002,

p. 126). Como se depreende da citação, violência e medo assinalam a primeira noite de Isaltina, seu sentimento é o de “mulher-caça” acuado num canto que, por ora, escapou do “canibalismo erótico e patriarcal” (SANT’ANNA, 1984, p. 28) que o marido iria perpetrar.

Via de regra, Lucas vai manter este comportamento animalesco, bruto e preconceituoso na relação a dois. O nascimento da primeira filha do casal – em vez de um menino como ansiava o marido – serve para ele demonstrar a forte misoginia que impregnada seu espírito. Em decorrência desta criança, Lucas distancia-se da família. Com este afastamento, Lucas reaproxima-se de Adélia, mucama alforriada. Para esse homem, a ex-escrava “[...] não possuía nenhuma sutileza ou elaboração amorosa, mas lhe dava tudo o que pedia a sua natureza bruta de homem. Era uma mulata quente, ferosa e ardeira como poucas.” (DOURADO, 2002, p. 138). Observa-se, na forma como Lucas avalia a amante afrodescendente “como criatura não para ser *esposável*, mas para ser *comida*, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata” (SANT’ANNA, 1984, p. 31, grifos do autor). Noutras palavras, na mentalidade machista de Lucas, Isaltina é a mulher com a qual se faz sexo apenas para gerar descendentes enquanto Adélia é aquela que lhe oferece a satisfação da libido.

Sobre esta “dupla moralidade” dos homens, Del Priore observa que “Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do tempo era com a outra.” (2011, p. 67). Obviamente o reatamento entre Adélia e Lucas acaba sendo de conhecimento de Isaltina. A forma de ela demonstrar contrariedade à situação é o silêncio. Irritado com a mudez da esposa, Lucas confessa: “[...] está bem, estive com outra, quer saber o nome? Ela então falou, foi cortante como uma navalha afiada. *Eu por acaso alguma vez procurei saber o nome de algum de seus animais?*” (DOURADO, 2002, p. 140, grifos nossos). A atitude de Isaltina se dá porque para uma mulher branca, que não podia confrontar o marido, cabia somente inferiorizar a rival, ainda mais que a amante era uma mulher de ascendência negra, o que permitia a Isaltina zoomorfizá-la em conformidade com os preconceitos raciais da época. Tal maneira preconceituosa de proceder decorria porque:

[...] se da mulher branca se exigia uma série de “atributos femininos”, que assim definidos serviam para circunscreverê-las no espaço do ócio e não do negócio, no que se refere à mulher de cor a situação se repete com agravantes. Além de mulher, ela é preta. Quer dizer: escrava, subordinada duas vezes (SANT’ANNA, p. 42, grifos do autor).

A certa altura da narrativa, Isaltina adoece, o que faz Lucas procurar auxílio especializado. O médico sugere que a mulher precisa de novos ares, deve deixar a fazenda, ir para cidade de Duas Pontes. A sugestão só é aceita por Lucas quando descobre que Isaltina está grávida novamente: “Temeroso e preocupado com o futuro nascimento de um herdeiro para continuar a sua linhagem, no qual incutiria toda a sua primitiva noção de homem, ele passou a ter o maior cuidado com ela, *não mais a assaltava na escuridão do quarto.*” (DOURADO, 2002, p. 158, grifos nossos). A gravidez serve à Isaltina como uma espécie de salvaguarda, uma vez que o marido deixava de violentá-la. Para o misógino marido, a gravidez apenas representava esperança de que o rebento fosse do sexo masculino.

Em Duas Pontes, Isaltina começa a receber visitas do padre Agostinho. A frequência dos encontros acaba resultando no envolvimento afetivo dos dois. Ainda que fossem bastante comuns na sociedade brasileira que “As regras do celibato [fossem] abertamente desrespeitadas” (DEL PRIORE, 2011, p. 67), o religioso não parecia propenso a nenhuma manobra arriscada. Estava ali para desempenhar o papel de sujeito que alivia as dores e amarguras de Isaltina. Como destaca Rocha-Coutinho, o padre “desempenhou papel fundamental, impedindo que muitas destas mulheres, como chama a atenção Gilberto Freyre, ‘enlouquecessem’” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 75, grifos do autor), ou seja, do religioso brasileiro esperava-se a promoção da saúde mental das mulheres.

Padre Agostinho funciona como uma espécie de “psicólogo” que tenta minimizar a angústia pela qual passava Isaltina. Todavia, acaba encantado com a beleza e a sensibilidade dela. No que tange à Isaltina, constata-se que era jovem, carente, sonhando com o príncipe dos ro-

mances lidos. Eram duas criaturas frágeis: ela ainda imersa nas fantasias dos livros lidos; ele se esquecendo de que deveria ser celibatário. Embora estivesse feliz com o envolvimento, Isaltina sentia-se culpada devido à quebra dos padrões de “mulher esposável” e com medo de que tudo fosse descoberto pelo violento marido.

Como Lucas não dispunha de meios de avaliar a dimensão do relacionamento entre Isaltina e o religioso, acaba surrando o padre, e este foge da cidade. A reação do marido servia para evitar “a pecha de corno, pecha que pairava sobre homens públicos casados quando se queria atingi-los na sua probidade” (DEL PRIORE, 2011, p. 68). Não se pode deixar de observar que o padre sofreu uma pena considerada razoável, uma vez que no mundo patriarcal e senhorial, não raras vezes o sedutor, ou apenas suspeito de tentar desviar a mulher do padrão comportamental esperado dentro da sociedade, acabava morto ou vítima de mutilações horrendas.

A despeito do possível adultério, Lucas e Isaltina mantêm o matrimônio. Apesar dos arranhões em sua reputação, Isaltina volta a seu lugar de mulher branca, de senhora, de “mulher esposável”, o que faz com que ela seja uma espécie de modelo para as mulheres da sociedade, mantendo, em meio a todas as agressões, sua postura, educação dos filhos e cuidado com o marido e a casa, de acordo com as expectativas que havia em relação às mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou analisar Lúcia/Maria da Glória e Isaltina, personagens dos romances *Lucíola* e *Lucas Procópio* como representantes de mulheres do século XIX. Ainda que separadas por realidades distintas, ambas existem dentro da realidade numa ordem ainda predominantemente patriarcal. Foi possível observar que ambas sofreram grande influência da sociedade patriarcal que as oprimia, privando-as do direito de liberdade e utilizando da literatura como forma de aprisioná-las ainda mais, incutindo em seu âmago um sentimento de culpa quando tentavam romper com estes padrões.

No caso de Lúcia/Maria da Glória, a punição ali presente atende as expectativas da época em que o romance foi escrito. Poder-se-ia afirmar que essa figura feminina pertenceu ao *núcleo* somente enquanto era “casta”. Embora seu primeiro relacionamento sexual com Couto não tivesse sido consentido, mas obrigatório para salvar a família, isto foi considerado desonra, levou-a à esfera da “mulher comível”. Afinal, uma mulher solteira só possuía valor enquanto fosse virgem, porque somente dessa forma poderia ser utilizada como uma moeda de troca no mercado matrimonial da época.

No que concerne à Isaltina, ainda que branca, “mulher esposável” e pertencente ao *núcleo*, ela ousa romper com o padrão imposto pela sociedade. Na relação afetiva mantida com padre Agostinho, Isaltina distancia-se de um espaço de representação de uma existência burguesa, subverte o *núcleo* masculino, hierárquico, patriarcal que obriga a mulher casada a manter um determinado comportamento considerado moralmente aceitável. Na contramão de uma narrativa que castiga exemplarmente a protagonista feminina, mesmo que Isaltina tenha infringido o modelo da esposa senhorial, ela acaba conseguindo se recolocar em seu lugar de “mulher esposável”.

Diante do exposto acima, torna-se perceptível nesta análise que Lúcia/Maria da Glória e Isaltina existem sob o jugo de uma ordem masculina e patriarcal. Ainda que busquem a fantasia proporcionada pela literatura como válvula de escape ao mundo opressivo em que vivem, estão aprisionadas a uma vida mesquinha. Seja no arremedo de casamento que a personagem alencariana cria para se iludir, seja no matrimônio consumado, mas marcado pela violência que caracteriza a relação de Isaltina com Lucas, o que predomina, enfim, são personagens femininas tentando romper com a submissão a esse mundo masculino.

Em suma, podem ser observados nos romances analisados padrões de comportamento, nos quais são determinados o lugar e a forma de proceder dos homens e mulheres. Esses comportamentos, em geral machistas, eram inseridos, inclusive, nos discursos femininos, isto porque, nestes romances as mulheres acabam frequentemente repetindo os discursos ouvidos a seu respeito. Discursos estes engendrados pelos

homens que, lamentavelmente, têm se perpetuado até os dias atuais, alimentando comportamentos preconceituosos que resultam na permanente falta de igualdade entre os sexos masculino e feminino. Embora muitas conquistas tenham sido realizadas pelas mulheres no decorrer dos anos, ainda é necessário percorrer um trajeto muito longo, com o intuito de as mulheres chegarem ao mesmo patamar ocupado pelos homens.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 223-240.
- DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 52. ed. São Paulo: Global, 2013a.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Apresentação Roberto DaMatta. São Paulo: Global, 2013b.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF, 1987.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A MINIATURIZAÇÃO EM A CHAVE DO TAMANHO: ATUALIZANDO ESTUDOS COMPARATISTAS

Thiago Alves Valente

INTRODUÇÃO

Este capítulo tem um objetivo bastante singelo: enfatizar como um estudo comparado bem fundamentado pode contribuir para uma gama de estudos posteriores, implicando na própria valorização de certos elementos temático-estruturais de uma obra literária, os quais passam a ser considerados elementos definidores do que reconhecemos como “qualidade literária”.

Em termos mais específicos, busca-se apresentar alguma atualização dos estudos da obra infantil de Monteiro Lobato (1882-1948), restringindo-se a um expediente literário diretamente implicado no diálogo entre sua obra e o conjunto de textos considerados canônicos, ao menos no contexto ocidental, para leitores crianças. Para isso, o foco deste capítulo está sobre um texto da Profa. Dra. Maria Alice de Oliveira Faria, publicado na revista *Stylos*, nº 79, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce) da Universidade Estadual Paulista “Júlio

de Mesquita Filho” (Unesp), em 1983, intitulado “A ‘imaginação miniaturizante’ em *A chave do tamanho*”.

Esse texto foi abordado já em dissertação de mestrado de minha autoria, *Uma Chave para A Chave do Tamanho, de Monteiro Lobato*¹, em 2004, trabalho do qual retomo as considerações a seguir.

Segundo Faria, Lobato realiza o encontro de duas vertentes em *A Chave do Tamanho*, cuja primeira edição é de 1942: uma, relacionada ao “aproveitamento das histórias tradicionais do Pequeno Polegar a Gulliver, que adaptou e em particular de *A Alice no País das Maravilhas*, que traduziu” (FARIA, 1983, p. 2); outra, relacionada a “sua criação original do mundo miniaturizado” (FARIA, 1983, p. 2).

O motivo de *A Chave do Tamanho* manter sua atração sobre os leitores, escreve a autora, “é porque Lobato consegue aí participar completamente dos principais arquétipos que compõem a tradição do devaneio miniaturizante” (FARIA, 1983, p. 3). Sua análise do espaço destaca a complexidade do mundo miniaturizado e a dialética do pequeno/grande, temas dos quais Lobato se serviu em sua obra.

A autora aponta, ainda, certo sadismo do texto diante da catástrofe universal, o que está de acordo com as concepções filosóficas e científicas de Lobato (darwinismo e positivismo), as quais compõem “o aspecto mais ultrapassado, ‘datado’, de sua obra” (FARIA, 1983, p. 9). Para Faria, *A Chave do Tamanho* é, também, um pretexto para o autor criticar fatos e ideologias ligadas à Segunda Guerra Mundial e expor sua admiração pelo povo norte-americano. Valorizando a inteligência, essa obra lobatiana insiste na ideia do relativismo dos valores humanos, o que, contudo, se apresenta, em geral, como “uma mensagem de esperança, apesar da guerra que matava e destruía” (FARIA, 1983, p. 14), escreve a autora. Enfim, ela concebe a obra como “um livro político. E Lobato leva pra frente o velho preceito de que a leitura deve sempre instruir...” (FARIA, 1983, p. 15).

1 Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94105/valente_tam_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 10 maio 2021.

A “imaginação miniaturizante” é identificada pela autora por meio de um referencial teórico já estabelecido nos estudos literários, destacando-se *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard. Embora trate de aspectos temáticos como a ideologia e a utopia do texto, Faria analisa cuidadosamente os arquétipos do devaneio miniaturizante e aponta as relações intertextuais entre a obra de Lobato e clássicos da literatura infantil, como *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (1667-1745), e *Alice no País das Maravilhas* (1832-1898) e *Pequeno Polegar*. O texto da pesquisadora merece destaque tanto por ser uma análise que se detém especificamente sobre *A chave do tamanho* quanto por tratar de um elemento narrativo, o intertexto, considerando sua relação com os demais aspectos da narrativa bem como sua importância para a construção do texto ficcional. Podemos afirmar que é o primeiro texto crítico em que questões estéticas referentes ao livro *A Chave do Tamanho* tornam-se objeto de discussão.

Posteriormente, como também apontado na dissertação de mestrado de 2002, bem como no livro *Monteiro Lobato: Um Estudo de A chave do tamanho*, de 2011, advindo daquela dissertação, outros textos fizeram uso do mote explorado por Faria em 1983.

UMA PICADA NA DENSA MATA LITERÁRIA

Assim, uma análise voltada para os elementos narrativos é realizada por Carmem Silva Martins Leite, em *Análise da Narrativa Carnavalizada A chave do tamanho, de Monteiro Lobato*, de 1998. Nessa dissertação de mestrado, tendo como referencial teórico a visão carnavalesca do mundo às avessas de Mikhail Bakhtin, a autora realiza uma análise estrutural de *A Chave do Tamanho*, identificando elementos da sátira menipeia e destacando o fantástico. Leite retoma a ideia do mundo às avessas enfatizando, porém, outras implicações desse processo, como, por exemplo, o dialogismo que, segundo a autora, perpassa todo o texto lobatiano. É importante notar a referência ao intertexto, o que nos leva ao texto de Faria (1983) – um diálogo que é identificado por nós, pois os dados bibliográficos indicam que Leite provavelmente não teve acesso a este ensaio.

Em trabalho acadêmico apresentado em 2001, “A Chave do Tamanho e as Viagens de Gulliver” durante o IV Seminário Internacional de História da Literatura, Adriana Silene Vieira remete o leitor à análise de Faria e afirma que “se *A Chave do Tamanho* constitui ainda hoje uma leitura atraente para adultos e crianças, é porque Lobato consegue aí participar plenamente dos principais arquétipos que compõem a tradição do devaneio miniaturizante”. Para a autora, as passagens em que Lobato recria no Brasil um mundo liliputiano “são as mais atuais ou intemporais, colocando-o diretamente numa certa tradição de histórias infantis, que escritores para adultos não deixaram também de utilizar, como Swift”. Acrescenta ainda:

Com base no comentário de Maria Alice Faria e na análise de *A chave do tamanho*, levantamos a hipótese de que Lobato tomaria também da obra de Swift alguns motivos, como, por exemplo o da viagem e o da miniatura, trabalhando esses motivos dentro de um novo contexto, a situação do mundo – e do Brasil em particular – frente à Segunda Guerra Mundial. Através da mudança de perspectiva gerada pelo “encolhimento” dos seres humanos, vemos a criação de um “novo sítio” (s.p.).

Considerando a miniatura como tema central em *A Chave do Tamanho*, Vieira escreve que Lobato “propõe um questionamento sobre a relatividade dos pontos de vista”. A autora também afirma que *A Chave do Tamanho* e *A Reforma da Natureza*, textos da década de 1940 com “alto teor de crítica social e desenvolvidos com imensa criatividade” mostram “um amadurecimento do escritor e um desenvolvimento de temáticas próprias, sem o uso explícito da intertextualidade, tão comum nos primeiros livros. Essas obras mostram também sua desilusão com a humanidade e seu pessimismo”. Segundo a autora, de acordo com o que Lobato escreve para Rangel (“A chave é filosofia que gente burra não entende”), “podemos concluir então que ao dirigir sua obra *A chave do tamanho* para a criança, ele a está valorizando como leitora” (VIEIRA, 2011, s/p.).

A criação de um novo ponto de vista, com a diminuição do tamanho, permite ao escritor fazer críticas à sociedade de sua época, tal como Swift. Vieira afirma que, enquanto na maioria das adaptações de *Gulliver's Travels* a sátira, a violência ou a referência ao corpo humano e suas necessidades são retiradas, “as obras infantis de Lobato, entre elas *A chave do tamanho*, tratam, sem cortes, de temas como a violência, a morte, a crítica social”. Escreve ela:

Os textos infantis lobatianos não apresentam conteúdo de caráter sexual, porém *A chave do tamanho* trata do pudor como uma questão cultural e não natural do homem, de modo que os seres humanos encolhidos não sentem vergonha de ficarem nus uns diante dos outros. A morte aparece em vários trechos d'*A chave do tamanho*, como por exemplo, quando Emília comenta sobre a morte acidental de vários humanos que se deu após o encolhimento [...] (s.p.).

A viagem pelo mundo revela-o através de um novo ângulo, escreve a autora, além de mostrar “um desejo de reorganização da sociedade”. Ao contrário de Swift, em que no último capítulo Gulliver encontra um exemplo de civilização num país habitado por cavalos, em *A Chave do Tamanho* a humanidade é extinta:

A melhor solução para o problema da guerra, na obra, acaba sendo o uso de uma solução mágica ou de um deus ex machina, que seria a chave do tamanho. Esta máquina apresenta-se como um elemento de ficção científica que substitui a varinha de condão dos contos de fadas (s.p.).

Posteriormente, em sua tese “Viagens de Gulliver ao Brasil: Estudo das Adaptações de *Gulliver's Travels*, por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato”, de 2004, Vieira trata de *A chave do tamanho* novamente retomando a análise realizada por Faria (1983). A presença da miniaturização é o elemento que estabelece o diálogo com *Gulliver's Travel*, de Swift, porém a autora também destaca a violência presente em *A chave do ta-*

manho, bem como a ironia, características que aproximam Lobato do escritor irlandês. É interessante notar que a proposta inicial do trabalho, o cotejo das traduções de Jansen e Lobato, acaba conduzindo a *A Chave do Tamanho* pelas discussões instauradas a respeito do diálogo das obras desses escritores – a autora conclui seu texto conduzindo nosso olhar para a presença de *Gulliver* em *A Chave do Tamanho* e abandonando a abordagem inicial das traduções; fato que poderíamos entender como resultante do apelo exercido por uma história que se nutre de clássicos infantis universais, como a obra de Swift, e, ao mesmo tempo, que se apresenta como uma narrativa original e complexa.

A autora divide *A chave do tamanho* em três partes e identificando, na composição da obra, um cruzamento entre dois textos de origem inglesa e praticamente contemporâneos: *Viagens de Gulliver* [G.T.] (1726) e *Robinson Crusóé* [R.C.] (1719). Além disso, afirma que, apesar de apresentar um intertexto com *Alice in Wonderland*, *G. T.* e *R.C.*, Lobato parte de “sugestões” dessas obras e faz delas uma “versão pessoal”. Efetivamente, Lobato toma das histórias algumas idéias sobre as quais trabalha. Assim, tomaremos a hipótese de que Lobato teria “se apropriado” de algumas “sugestões” da obra *G. T.* em *A chave do tamanho* (VIEIRA, 2004, p. 165).

Para Vieira, em *A Chave do Tamanho* há um desejo de reconstrução da sociedade que pode ser notado na viagem que Emília faz aos outros países; o Visconde, que não evolui para “gente” como Emília, é um gigante entre os novos humanos tal como Gulliver entre os liliputianos. Considerando a sátira como tema central na obra de Lobato, ela identifica um caráter pessimista no texto – “por que não o dizer – niilista, pois, para Emília, seria melhor que a humanidade tivesse ficado ‘encolhida’ para sempre” (VIEIRA, 2004, p. 168), solução para uma humanidade envolvida constantemente em conflitos armados.

A violência também é apontada como tema presente em *A Chave do Tamanho*, dado que, procurando soluções para os horrores da

Segunda Guerra Mundial, o texto mostra que essa solução não deixa de fazer vítimas: “desse modo, observamos que em *A Chave do Tamanho* o ‘encolhimento’ da humanidade põe fim a uma guerra e ridiculariza seus articuladores, mas não evita a morte de milhares de pessoas” (VIEIRA, 2004, p. 169). Essa violência, junto com a nudez, contrapõe-se aos cortes realizados nas adaptações de *G.T.*, nas quais se omitem referências à sexualidade e à violência – “podemos dizer que em Lobato não há uma retirada total da violência e que, de certa forma, há referências ao corpo humano, embora não seja de cunho sexual” (VIEIRA, 2004, p. 170).

É interessante notar que a autora acaba identificando a admiração de Lobato pelos Estados Unidos, que, segundo ela, transparece no trecho sobre a “Cidade do Balde”, como algo negativo – “Talvez esta admiração pelos Estados Unidos seja um ponto negativo no texto, do ponto de vista do século XXI, sendo esta apologia ao povo americano vista como reacionária” (VIEIRA, 2004, p. 170). Afirma ainda que o plebiscito, colocando o destino da humanidade nas mãos do pessoal do Sítio, “mostra certa megalomania e é, ao mesmo tempo, uma forma do escritor dar vazão às frustrações com relação ao destino do mundo” (VIEIRA, 2004, p. 170). Por fim, a autora observa, lembrando Faria, que, mesmo sendo uma obra pessimista, em *A chave do tamanho* há a presença de algum otimismo, ou seja, a redução da humanidade seria “uma espécie de recado de Lobato às crianças, para não repetirem os ‘erros’ de seus antepassados” (VIEIRA, 2004, p. 171).

Tendo a minitaturização como elemento fundamental do construto ficcional de *A chave do tamanho*, Marisa Lajolo publica um artigo, em 2006, intitulado “*A chave do tamanho: uma guerra de verdade e uma chave de mentirinha*”.

Neste texto, a autora aborda a relação entre o discurso da História e o da Literatura em *A Chave do Tamanho*, o que se justifica porque a obra “pode nos sugerir como a década de 40 via a Segunda Guerra. Pode também nos dizer como um episódio contemporâneo de um escritor é transformado em criação literária” (LAJOLO, 2006, p. 371). Como recurso para sua elaboração textual, o autor remete o leitor à miniaturização

como forma de inserção no mundo infantil, recurso da imaginação para subversão das regras em um mundo bastante conturbado pela guerra.

Assim, a instauração de uma nova ordem, de uma nova civilização, está completamente atrelada ao apequenamento, pois é a perda do tamanho que opera como condicionante de renovação dos comportamentos, como destaca Lajolo:

Em *A chave do tamanho*, Emília, encolhida, passa a trilhar o caminho de teknos que a levará à civilidade, ou seja, ela precisa refazer em sua história todo o processo civilizatório, entendendo-se a civilização como fruto de um estado de barbárie produzido pelas necessidades do homem. Isso deveria ser bom se, como disse Rousseau, na nova condição, não houvesse abusos que levassem o homem a um estado ainda mais inferior que aquele de onde saiu. Emília, num processo civilizatório acelerado em relação aos outros seres “apequenados”, abusa de sua condição: mente, omite, manipula, com o objetivo de justificar sua iniciativa de desligar a chave (LAJOLO, 2006, p. 378).

A autora relaciona, então, a miniaturização com o brincar, ação que permite à criança vivenciar diferentes experiências em seu mundo:

O fato de a redução do tamanho atingir toda a humanidade relaciona-se com a dimensão da guerra, uma guerra mundial que, assim como a atitude de Emília, trouxe conseqüências para todos os seres humanos, independentemente de posições geográficas, ideológicas, sociais e políticas. Dessa forma, os acontecimentos mostrados ficcionalmente por Lobato adquirem um caráter universal e se subordinam às suas estratégias de trazer o tema da guerra mundial às crianças brasileiras, enfatizando que todos estão os países todas as economias, todas as sociedades são atingidas por um confronto dessa proporção (LAJOLO, 2006, p. 381-382).

Como se nota, ainda que não remetendo explicitamente ao texto de Faria (1983), a análise de Lajolo toma a miniaturização como recurso estético basilar para a construção da fantasia em *A Chave do Tamanho*. Pode-se observar, pois, que a miniaturização se estabelece como expediente de inegável singularização da obra em análises ou estudos diversos, como se vê, por exemplo, na tese “O Maravilhoso e o Fantástico na Literatura Infantil de Monteiro Lobato”, de Thatty de Aguiar Castello Branco, sob orientação de Eliane Yunes, defendida em 2007.

Mais recentemente, ainda, temos artigos como “A atração por detritos e a dialética do tamanho”, de Daniela Bunn, publicado em uma edição de 2011 da revista *Desenredos*. Como aspecto central de sua análise, lastreada por estudos de Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Gianni Rodari, o apequenamento suscita questionamentos e vivências arraigadas na relação da criança (menor) com os adultos (maiores), como expõe:

Nos fragmentos e estilhaços literários sobre o tamanho encontramos contradições: o menor, o maior, o pequeno, o grande, o inferior e o superior – uma fala sempre fora do real tamanho das coisas. Estamos sempre condicionados a um tamanho, um tempo. Um tamanho de texto, um número de palavras, formatos, formas, moldes. Somos espremidos pelo próprio tempo, tentamos crescer na medida do possível dentro de nossas caixas, mas elas sempre têm um tamanho específico (BUNN, 2011, s/p.).

Da mesma forma, Elyne Veras, em “*A Chave do Tamanho*, de Monteiro Lobato: por uma Nova Ordem Mundial”, publicado em número de 2011 da revista *Intersemiose*, destaca a miniaturização como um dos elementos responsáveis pelo desencadeamento das reflexões sobre a realidade circundante e alhures:

Ao colocar em evidência a vida biológica, suas estratégias e sua capacidade de resistência, Lobato tira o intelecto humano – e todas as suas recentes e surpreenden-

tes criações – do centro da observação, provocando um abalo sísmico na percepção da realidade (VERAS, 2011, p. 35-36).

Compreende-se, pois, que a análise realizada por Faria (1983) mostra-se pertinente, encontrando eco, quando não influenciando, ainda, estudos recentes sobre *A Chave do Tamanho*. Os elementos apontados por esses estudos vêm ao encontro do entendimento de que Monteiro Lobato continua dialogando com as crianças do século XXI, convidando-as a pensar seu mundo por meio de uma imaginação crítica, da qual Emília é uma representação marcante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos diferentes circuitos que compõem o campo de estudos literários, a atividade de comparação entre textos, e mesmo entre estes e outros objetos culturais, é fundamental para se compreender o funcionamento do sistema literário, inclusive para que a crítica construa parâmetros sobre a produção deste ou daquele momento histórico. Para uma obra de Lobato ainda hoje reconhecida com um grau relevante de originalidade ou inventividade, *A Chave do Tamanho* exige a correlação com clássicos da literatura ocidental para crianças.

A miniaturização, assim, aparece como elucidação dessa originalidade. Como aponta Bakhtin, o uso da imaginação para explorar pontos de vista distanciados da “normalidade” humana remonta aos greco-latinos:

Na menipéia surge a modalidade específica do *fantástico experimental*, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. É o que ocorre com o *Iracomenippo*, em Luciano, ou o *Endimion*, em Varron (observação da vida da cidade vista do alto). A linha desse fantástico experimental continua sob a influência determinante da

menipéia até em épocas posteriores em Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromégas*) e outros (BAKHTIN, 1981, p. 100).

Com efeito, o projeto de Lobato para uma literatura infantil brasileira dialoga com a cultura do momento – como atestam as referências ao cinema, ao mesmo tempo que se inscreve em uma intrincada rede metonímica com outras obras da tradição literária. O estudo de Maria Alice Faria, no início da década de 1980, tal como outras análises de obras literárias mais ou menos conhecidas pelo público em geral, atesta a necessidade de se dizer o óbvio em termos de referências culturais, literárias. Porém, trata-se de uma obviedade que salta do senso comum e revela a densidade de um texto como *A Chave do Tamanho*, ao desvelar seu mecanismo estético pelo qual a criança é convidada a vivenciar uma aventura altamente fantasiosa e, por isso mesmo, intensamente convidativa à reflexão sobre o mundo em que vive.

A miniaturização apontada por Faria continua a sustentar abordagens da obra lobatiana, o que demonstra seu estabelecimento como ponto de convergência para a compreensão do processo de apropriação e ressignificação de clássicos como *Alice no País das Maravilhas* e *Viagens de Gulliver*. Alterar o olhar sobre o mundo, aventurando-se em viver diferentes tamanhos é algo que Emília não deixaria passar.

Para finalizar, deixemos a voz a Lobato que, em carta ao amigo Godofredo Rangel, de 1943, ou seja, após o lançamento de *A Chave do Tamanho* (1942), parece desejar alçar Emília em outras aventuras envolvendo o tamanho (carta a Rangel em 01/02/1943 – São Paulo), de *A Barca de Gleyre* (1959):

A última da pestinha está me dando dor de cabeça. Imagine que encasquetou conhecer a história da América “auto-contadamente”. A historia completa da América, desde o tempo em que isto foi um pedaço da Atlântida até agora. Quer conhecer a formação dos Andes e de todas as plantas e animais que evoluíram no lombo dos Andes e à margem das “crias” dos Andes (ela acha que até o rio Amazonas não passa do desenvolvimento de

uma pequenina cria dos Andes). E quer saber, depois, como apareceram os aborígenes (ela sabe o que quer dizer aborígene), e quer ao vivo a história de *todos* os descobridores da América até Colombo (que, segundo Wells, é o 18º). E quer assistir a toda a tragédia da destruição dos incas, astecas e maias pelos espanhóis invasores.

Até aí, muito bem. Qualquer criança quer saber isso e pergunta-o ao pai ou ao professor. Mas Emília, que está agora “estratosférica”, não acredita em pai ou professor, que pertencem ao gênero *Homo sapiens* e ela sorri da sapiência do homem. Quer ouvir a história da América, sabe da boca de quem? Do Aconcagua, Rangel! E isso, diz ela, porque só um Aconcagua pode ter a necessária isenção de ânimo para contar a coisa como realmente foi, sem falseações patrióticas, nacionalísticas, raciais ou *humanas*...

E como é assim, tenho, num próximo livro, de leva-la ao topo do Aconcagua para que o pobre vulcão extinto lhe satisfaça o desejo. E já sei que ela vai obriga-lo ao supremo esforço de uma erupçãozinha “própria para menores”. Estou vendo a cena. Quando, no seu tremendo esforço de reumático, o velho vulcão extinto espremer as tripas e roncar, Emília, que estava em seu colo, foge correndo para a cidade próxima, onde havia deixado dona Benta e outros; e lá, da janela dum hotel Emília assiste à *sua* erupção do Aconcagua... (LOBATO, 1959, p. 342-343).

Nesse sentido, a miniaturização em *A Chave do Tamanho* se apresenta como vínculo com a tradição literária, aplicada, porém, em um contexto bastante peculiar, o qual tanto valoriza o mundo biológico pequenino – o fantástico da realidade, quanto denuncia o mundo social destrutivo – a realidade sem fantasia. Nesse diálogo, aquele sobressai frente a este, e o apequenamento é a saída para uma civilização que escolhera o caminho errado.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BRANCO, Thatty de Aguiar Castello. *O maravilhoso e o fantástico na literatura infantil de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro, PUC, 2007. Dissertação de mestrado.

BUNN, Daniela. A atração por detritos e a dialética do tamanho. *Desenredos*, n. 8, ano 3, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.desenredos.com.br/8_at_daniela_271.html. Acesso em: 12 maio 2021.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. A “imaginação miniaturizante” em *A chave do amanhã*. *Stylos*. Assis-Unesp/IBILCE, n. 79, 1983.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. O mundo em miniatura de *A chave do tamanho*. *Proleitura*. n. 01, ago. 1992.

LAJOLO, Marisa. *A chave do tamanho: uma guerra de verdade e uma chave de mentirinha*. *Projeto História*, v. 32, p. 371-383, 2006.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre – quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959. 2.t. (1ª série).

LOBATO, Monteiro. *A chave do tamanho*. 2. ed. Ilustração J. U. Campos. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942. 161p. Série 1, v. 33. (Biblioteca Pedagógica Brasileira).

LOBATO, Monteiro. *A chave do tamanho*. 42. ed. Ilustração Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1997.

VALENTE, Thiago Alves. *Uma chave para A chave do tamanho, de Monteiro Lobato*. Assis, Unesp, 2004. Dissertação de mestrado.

VALENTE, Thiago Alves. *Monteiro Lobato: um estudo de A chave do tamanho*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. ISBN 9788539301997. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/113676>. Acesso em: 12 maio 2021.

VERAS, Elyne Gonçalves M. *A chave do tamanho, de Monteiro Lobato: por uma nova ordem mundial*. *Intersemiose*, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), n. 6, ano 3, jul./dez. 2014, p. 28-39. Disponível em: <https://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2015/10/03.pdf> Acesso em: 12 maio 2021.

VIEIRA, Adriana Silene. *A chave do tamanho e as Viagens de Gulliver*. In: *IV Seminário Internacional de História da Literatura*, 2001, Porto Alegre (no prelo).

VIEIRA, Adriana Silene. *Viagens de Gulliver ao Brasil: estudo das adaptações de Gulliver's Travels por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato*. Campinas, Unicamp/ IEL, 2004. Tese de doutorado.

Capa e contracapa de *A chave do tamanho*, 2. ed., 1942.





**SEÇÃO DE
INTERMIDIALIDADE E
ESTUDOS INTERARTES**

HAMLET NO KABUKI: UMA ABORDAGEM JAPONESA PARA A ENCENAÇÃO DA PEÇA SHAKESPEARIANA NO BRASIL

Adriano Mafra
Camila Paula Camilotti

INTRODUÇÃO

Em *Shakespeare: The Invention of the Human*, Harold Bloom (1998) revela que o autor inglês não só “inventou” o ser humano, como também nos ajudou a compreendê-lo por intermédio da construção impecável, complexa e profunda de seus personagens e de seus enredos, cujos temas são absolutamente inerentes aos homens e à sociedade onde vivem. A partir daí, Bloom (1998) segue discorrendo com propriedade sobre a universalidade de Shakespeare, uma vez que a conduta frágil e limitada de seus personagens não se restringe a um único espaço e/ou tempo, mas a toda eternidade¹. A atemporalidade e universalidade do autor inglês são, portanto, evidentes, e tornam-se ainda mais explícitas quando as suas peças são traduzidas, reinterpretadas, reconfiguradas,

1 Tal consideração foi feita por Ben Johnson, contemporâneo de Shakespeare, que ao perceber o sucesso do autor com a dramaturgia na época, profetizou a atemporalidade de seus enredos.

adaptadas, enfim, transculturadas para o universo audiovisual e sonoro promovido pelo teatro e pelo cinema. Por intermédio dessas mídias, as peças de Shakespeare são contextualizadas de modo a serem inseridas no *nicho* do espectador, em qualquer tempo e espaço.

Nesse processo de (re)valorização dos enredos através do cinema e do teatro, poderíamos mencionar inúmeros exemplos; todavia nos limitaremos a citar e posteriormente analisar, neste trabalho, a produção brasileira teatral de *Hamlet*, intitulada *Hamlet no Kabuki*, promovida pela Direção Artístico Cultural (DAC) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/Florianópolis) através do “Grupo Pesquisa Teatro Novo”, e dirigida por Carmen Fossari. O espetáculo em questão destaca-se pela originalidade, que vai desde a escolha da versão textual até a confecção dos elementos audiovisuais apresentados no palco: o espetáculo é todo inserido nos moldes do teatro japonês *Kabuki*.

No que tange à análise, nos propomos a acessar a montagem no momento da concepção, de modo a investigar, de maneira sistemática, as características que mais se destacam nessa montagem teatral tão relevante para a tradição teatral regional e nacional. A análise será conduzida mediante a reconstrução do espetáculo por intermédio de registros visuais, audiovisuais e escritos, a partir dos quais poderemos ter acesso à montagem naquele dado momento. Na definição de Patrice Pavis (2010), trata-se de uma “análise-reconstituição”, que será realizada a partir de uma pesquisa em torno da representação da montagem, a fim de entendermos a natureza e a extensão de seu contexto. Conforme Pavis (2010, p. 6), a análise reconstituição “vai ao encontro das reconstituições históricas das encenações do passado”, uma vez que o espetáculo não mais existe no tempo e no espaço. Esse tipo de análise, nas palavras de Pavis (2010, p. 6), “sempre efetuada *post festum*, coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como os enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis”.

Nossas análises recaem sobre a concepção da montagem teatral *Hamlet no Kabuki*, realizada pelo “Grupo Pesquisa Teatro Novo” e en-

cenada entre os anos de 2013 e 2014. Com base nos princípios teóricos de Pavis (2010), vale mencionar que o texto dramático, ao ser levado ao palco, passa por quatro fases de concretizações, a saber: T0- Texto original, T1- concretização linguística, T2- Concretização dramatúrgica, T3- Concretização cênica, T4- Concretização receptiva. Todas essas fases, desde a primeira até a quarta, estão calcadas na montagem teatral e na recepção do espetáculo pelo público de chegada. Veremos adiante, porém, que a montagem teatral em análise, ao privilegiar uma tradução em língua portuguesa como texto-base para sua concretização cênica, aproximando-se assim do público de chegada, distancia-se da cultura alvo por apostar audiovisualmente na estética oriental em sua produção. No entanto, vale assinalar a importância do texto para o espetáculo teatral como um suporte e uma base sólida para que a montagem possa acontecer em sua totalidade. O texto escolhido pelo grupo, nesse caso, foi a tradução proposta por José Roberto O’Shea (2011).

Em meio a essa análise-reconstituição do *Hamlet no Kabuki*, buscaremos os traços que revelam os principais elementos que constituem a montagem teatral, a fim de trazermos a lume a importância da contextualização de um Shakespeare universal, que se transforma a cada nova concepção, a cada releitura e a cada interpretação.

CONCEPÇÃO: HAMLET NO KABUKI E A ESCOLHA DA VERSÃO TEXTUAL

A peça *Hamlet in Quarto* recebeu a atenção do “Grupo Pesquisa Teatro Novo”, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e a montagem estreou em 2012, sendo encenada no Teatro da universidade durante os anos de 2013 e 2014 no âmbito do Projeto “Cena Aberta”, promovido pela Direção Artístico Cultural (DAC) da UFSC. Dirigida por Carmen Fossari, à época responsável pela DAC, a montagem teve como texto-base a tradução de José Roberto O’Shea, conforme anunciado anteriormente. *Hamlet In Quarto* é a primeira versão impressa de *Hamlet* escrita por Shakespeare, que produziu outras duas versões da obra. A montagem proposta pela equipe de Fossari foi a primeira a se valer desse texto como base para o espetáculo, tendo sido o “Grupo

Pesquisa Teatro Novo” o primeiro a encenar *Hamlet In Quarto* no Brasil, já que outras produções haviam utilizado outras versões do clássico de Shakespeare.

Hamlet se insere na esfera das peças trágicas de Shakespeare e o seu protagonista, o jovem príncipe Hamlet, é um dos personagens mais profundos, reflexivos e sábios que o autor concebeu ao longo de toda sua carreira artístico-literária. O jovem príncipe dinamarquês é conhecido no mundo todo, além de ser estudado, analisado e interpretado *ad continuum* sob as óticas das mais diversas áreas, especialmente da literatura, da tradução e da dramaturgia. O personagem-título se destaca principalmente pela percepção brutal que tem da realidade que o circunda e, ciente de toda corrupção moral e política que assola o reino da Dinamarca, mergulha em uma rede de intrigas e estratégias para vingar o assassinato de seu pai, o Rei Hamlet. O crime havia sido arquitetado por Cláudio, que em seguida ascendeu ao trono da Dinamarca. Como um personagem perspicaz e inteligente, Hamlet utiliza um dos meios mais envolventes para, nas palavras do próprio personagem, “agarrar a consciência” do rei Cláudio. Vale-se do teatro para esse intento.

Há em *Hamlet*, portanto, uma peça dentro de outra peça e Shakespeare mistura, com maestria, a realidade corrupta do reino da Dinamarca com a dramaticidade utilizada estrategicamente por Hamlet para fazer emergir os segredos mais obscuros que levaram o reino ao caos e à ruína. Valendo-se da peça “O Assassinato de Gonzaga”, escolhida para ser encenada para a corte, Hamlet encontra uma forma de chamar a atenção do Rei Cláudio e iniciar seu processo de vingança. Hamlet escolhe modificar o texto teatral original premeditadamente, denunciando assim o plano de Cláudio, que culminou no assassinato de seu pai e na usurpação do trono. Dessa forma, o jovem príncipe deixa de ser simplesmente o personagem do enredo shakespeariano e passa a ser ator, diretor, adaptador e encenador. A metateatralidade em *Hamlet* é explorada para mostrar a importância do teatro como uma prática que está muito além do mero entretenimento. Dentre tantas outras características que fazem de *Hamlet* uma obra-prima, a metateatralidade é, provavelmente,

um dos elementos que mais inspiram diretores e equipes teatrais pelo mundo todo a escolher tal obra para encenar.

No que concerne ao texto shakespeariano, é importante dizer que *Hamlet*, um dos textos mais encenados do dramaturgo inglês, possui três versões: Primeiro In-Quarto (Q1), de 1603; o Segundo In-Quarto (Q2), de 1604-5 e o Fólho (F), de 1623. De acordo com O’Shea (2010, p. 9), o fato de existirem essas versões “incide sobre questões de escritura, reescritura, adaptação e encenação”. O Primeiro In-Quarto foi o texto escolhido pelo grupo teatral para a montagem em Florianópolis, como já informado.

Segundo O’Shea (2011, p. 11), há três hipóteses em torno do Primeiro Quarto de *Hamlet*, “todas alicerçadas a questão autoral”. A primeira delas se refere à revisão do texto: “Q1 encerraria a primeira versão, ou o texto completo, ou uma esquete ou uma revisão parcial da chamada Ur-Hamlet ou Pré-Hamlet (uma peça já existente atribuída a Thomas Kyd, mas que críticos como Peter Alexander e Harold Bloom atribuem ao próprio Shakespeare)”. A segunda hipótese, segundo o autor, se refere ao fato de que Q1 pode ser produto de relato sucinto, uma “reconstrução feita de memória” (O’SHEA, 2011, p. 12). No que tange à terceira hipótese, “Q1 seria uma engenhosa e propositada adaptação teatral, um enxugamento do texto para diminuir o tempo da encenação e tornar a ação mais ágil” (O’SHEA, 2011, p. 12). O autor conclui que, independentemente de sua origem, o Q1 se institui como uma versão mais breve de uma peça longa, com o intuito de ser mais encenada do que lida, portanto, “trata-se de um texto cujas qualidades dramáticas são marcantes e, sendo assim, merecem atenção” (O’SHEA, 2011, p. 13).

Por ser uma versão mais direcionada à ação, o Q1 tem sido frequentemente escolhido pelas equipes artísticas como base para as montagens teatrais. Conforme afirma O’Shea (2011, p. 24), “o primeiro in quarto de *Hamlet* tem sido submetido e aprovado no teste de tablado, somando quase 30 montagens em contextos anglófonos e não anglófonos entre 1881 e 2003”. Poderíamos incluir, nesta lista de produções, a montagem brasileira estudada neste trabalho, que foi a primeira no país a utilizar o Primeiro In Quarto de *Hamlet*. A apreciação das trupes pelo Q1 reside, portanto, no fato de que a versão promove mais ação do que

reflexão, em comparação com as outras duas versões, mais longas e mais filosóficas.

No que concerne à encenação, vale ressaltar a importância de adequar a peça shakespeariana, originalmente escrita em Língua Inglesa, para o polissistema receptor da montagem. Nesse processo de transposição do texto para o público-alvo, exemplificado por Pavis com a metáfora da ampulheta², encontram-se as escolhas do diretor e de sua equipe para contextualizar a peça para o seu público, observando o momento histórico e o lugar da encenação. Soma-se ainda ao processo todo o trabalho da equipe técnica na construção da montagem teatral, além das modelizações culturais, sociológicas e antropológicas que tornarão a encenação legível e compreensível para o público receptor, dentro da cultura alvo. Trata-se de um processo incessante de pesquisa, trabalho, construção e reconstituição dos signos verbais (oriundos do texto-base) e dos signos audiovisuais, que comporão o espetáculo teatral em sua totalidade. Caberá ao espectador julgar, fruir, interpretar, enfim, consumir aquilo que lhe foi apresentado no palco. Segundo Pavis (2008, p. 17), findo esse

escoamento incessante dos grãos de cultura, quando os castelos de areia que são as encenações já desmoronaram, o espectador estará, com efeito, em condições de aceitar que o espetáculo se metamorfoseia nele, quer esse o beneficie ou se evapore, quer se anule para melhor renascer.

2 Em *Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008), Pavis utiliza a imagem de uma ampulheta versátil para explicar a transição cultural necessária para encaixar a encenação no contexto do espectador. Segundo o autor, na parte superior da ampulheta estaria a cultura fonte, “que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas” (PAVIS, 2008, p. 3). Para que esse “material” seja transposto e inserido na cultura de chegada, Pavis (2008) sugere que passe por um “gargalo de afunilamento” e seja amoldado para, em seguida, “escoar” na parte inferior da ampulheta, ou seja, na cultura alvo: “Se os grãos da cultura, o seu conglomerado, forem suficientemente finos”, continua o autor (2008, p. 3), “escoarão sem problemas, ainda que lentamente, para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura-alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento”.

A peça encenada em Florianópolis, porém, ao passo que se insere na cultura alvo, tanto pela língua, quanto pela própria universalidade do teatro shakespeariano, também causa certo estranhamento ao espectador, visto que se utiliza de elementos da cultura oriental. De acordo com a Direção Artístico Cultural da UFSC, toda a montagem foi inspirada no teatro japonês, mesclando as influências da dança *Nô*, do teatro *Kabuki* e da sonoridade *Taikô*. O objetivo de aproximar a obra clássica do teatro ocidental da estética e do teatro japonês está na universalidade do personagem-título da obra shakespeariana, além da necessidade de distanciamento da cena para priorizar o foco dramático. Assim, a dança e o teatro oriental, especialmente o *Kabuki*, produziram um apagamento dos aspectos geográficos presentes na peça, ampliando as complexas relações familiares do emblemático príncipe da Dinamarca. A monarquia ocidental do século XVII recebe, portanto, fortes influências orientais na produção dirigida por Fossari, seja na maquiagem, vestimentas, linguagem corporal e adereços utilizados pelos atores, seja na música entoada pelos tambores que anunciam as transições e desenvolvimento cênicos. Assim, faz-se necessária uma breve contextualização sobre a tradição teatral nipônica para posteriores análises do *Hamlet no Kabuki*.

O TEATRO KABUKI: GÊNESE E INFLUÊNCIAS

Segundo Michele Brasil de Sá (2017), o Japão vivenciou uma das fases mais conturbadas e instáveis no período histórico denominado *Sengokujidai*, ou “período do país em guerra”, em uma tradução literal. A unificação japonesa seria conquistada no pós-guerra com a ascensão do clã Tokugawa ao poder em 1603. É nesse período que temos os primeiros indícios da gênese do teatro *Kabuki*. Sua origem está associada à dançarina Okuni, sacerdotisa xintoísta do santuário de Izumo, que passou a apresentar em público uma performance que mesclava música, dança e atuação. Para Margot Berthold (2004), as apresentações de Okuni, ocorridas em várias localidades de Quioto, faziam parte de uma campanha de arrecadação de donativos para a reconstrução de seu santuário em Izumo, consumido por um incêndio. O caráter religioso e beneficente da campanha de Okuni, dado ao sucesso de suas apresentações, logo foi

substituído por outro mais viável financeiramente. Não tardou para que a simplicidade da origem popular do *Kabuki* cedesse lugar à sofisticação, posicionando-o na categoria de “teatro clássico japonês” (SÁ, 2017).

Acompanhada de algumas jovens por ela treinadas e de uma orquestra composta por flautas, tambores e tamborins, Okuni dançava e encenava pequenos diálogos às margens do Rio Kamo, em Quioto, conquistando assim a atenção da clientela dos pequenos restaurantes e casas de chá da região. A mesma sensualidade da dança da trupe de Okuni, que atraía grandes plateias em Quioto e Edo (atual Tóquio), fez com que as mulheres fossem proibidas de aparecer no *Kabuki*, pois a associação com a prática da prostituição tornava-se cada mais latente. Com a proibição das mulheres em 1629, jovens garotos entre 11 e 15 anos passaram a encenar o *Kabuki*. Conhecidos como *Wakashu*, os jovens trouxeram ao teatro os malabarismos e números de acrobacias, além de inserir o andar em corda bamba nos espetáculos. A prostituição, porém, ainda era uma prática comum nos bastidores do teatro (ORTOLANI, 1995). As autoridades se viram obrigadas, então, a proibir também a modalidade do *Kabuki* com garotos. A solução encontrada para a retomada das encenações surgiu em 1652, quando a permissão esteve condicionada ao fato de os atores atuarem com a cabeça raspada, como era costume entre os homens, e que as cenas eróticas ou danças provocantes não fossem incluídas nas apresentações. Desde então, dirá Berthold (2004), o “desenvolvimento do *Kabuki* traz a marca da entranhada tendência japonesa para a estilização e para os ‘astros’ da cena”. Na mesma perspectiva, Darci Kusano (2012, p. 12) indica o nascimento do “fascinante mundo dos *onnagata* de *Kabuki*, exímios atores intérpretes de papéis femininos, cujo expoente foi Ayame Yoshizawa”.

Embora Okuni seja considerada a criadora do *Kabuki* no senso comum, Giroux (1991) ressalta que um teatro não se concretiza e nem se fixa se não houver um ambiente propício para esse feito. Tal ambiente, no caso do *Kabuki*, foi possível pela inter-relação de diferentes formas artísticas de representação que se juntavam na cidade e eram mantidas pelo poder econômico da burguesia em ascensão, que buscava criar deleites a seu bel-prazer.

Sá (2017) comenta as principais técnicas utilizadas no *Kabuki*, assinalando o possível estranhamento inicial do espectador ocidental durante a encenação do teatro japonês. São elas: *mie*, *nirami*, *tachimawari* e o *roppô*. A primeira delas, o *mie*, segundo a autora (2017, p. 98), “é o momento em que o ator se detém por um instante no seu movimento”, como se estivesse frente a uma câmera posando para uma fotografia. Trata-se do momento em que o ator evidencia toda a sua expressividade, sobretudo nos momentos de clímax da história encenada. O *nirami*, por sua vez, é um “tipo de *mie* em que o ator vira ambos os olhos para o meio do rosto, tornando a sua pose mais impactante” (SÁ, 2017, p. 98). O que deveria ser impactante, no entanto, pode arrancar o riso de uma plateia ocidental desacostumada com a técnica de expressão do teatro japonês. O *tachimawari* se faz presente em cenas de batalhas estilizadas, em que os atores caminham em voltas no palco antes de finalizar com um *mie*. Por fim, o *roppô*, ou as seis direções (norte, sul, leste, oeste, em cima, embaixo), é a técnica que consiste em uma “caminhada forte, com braços e pernas em várias direções, numa saída enérgica” (SÁ, 2017, p. 98). Além das técnicas inerentes ao teatro japonês que diferem sobremaneira do teatro ocidental, a noção de dança no *Kabuki* também diverge do conceito do ocidente. A despeito da ideia de movimento contínuo associada à dança no ocidente, o movimento na dança do teatro japonês é entrecortado, o que pode soar estranho ao público que desconhece a noção oriental de dança.

Berthold (2004) afirma que há quatro categorias distintas de peças, que ainda hoje constituem o *Kabuki*. A primeira delas é o drama histórico (*jidaimono*), que enaltece o samurai e suas virtudes naturais, como a lealdade e o amor filial. A segunda categoria é conhecida como *sewamono*, uma espécie de drama doméstico associado ao mundo dos mercadores, artesãos e comerciantes em geral. A terceira modalidade de peças *Kabuki* é o *aragoto*, o drama do homem forte. Apresenta um herói sobre-humano, caracterizado pela maquiagem pesada e pelo discurso melodramático. Por fim, a quarta categoria, denominada *shosagoto*, é uma espécie de drama coreografado e desenvolvido ao som de tambores, grandes tambores, flautas e *shamisen*, um instrumento de cordas

japonês. O *shosagoto* é acompanhado por um coro que entoia a balada relativa à história e aos eventos líricos da narrativa.

Na primeira metade do século XVIII, o *Kabuki* e o teatro de bonecos competiam entre si para conquistar a audiência do público. Porém, nesta competição, o *Kabuki* ultrapassou seu rival, apostando em temas épicos e nas peças de Chikamatsu Monzaemon, dramaturgo responsável por impulsionar essa modalidade de teatro. Isso incentivou, na visão de Berthold (2004), o culto aos artistas. Cada cidade tinha seus ídolos, que foram eternizados em poses impressionantes através da técnica da xilogravura e dos estudos de retrato. Parte dos mais valiosos registros pictóricos do teatro japonês foram feitos por Sharaku entre 1793 e 1796. Suas xilogravuras coloridas retrataram, sob encomenda, os atores dos três principais teatros de Edo.

Sá (2017) acredita que um dos elementos essenciais da performance dos atores no teatro *Kabuki* está na relação com a plateia. Os teatros, inicialmente pequenos e com espaço para uns poucos espectadores, favoreciam essa relação entre atores e público. Além disso, os teatros possuíam o *Hanamichi*, uma espécie de plataforma que ligava o palco ao fundo do teatro, à direita do palco e à esquerda da perspectiva do público, que ocupava bancos de madeira. *Hanamichi*, em tradução literal, significa “caminho florido”, e era onde a audiência lançava flores e outros presentes para os artistas, consolidando assim ainda mais a relação estabelecida entre eles. Para os atores, essa atitude da plateia era sinal de reconhecimento e de agradecimento pela apresentação. Mais que um elemento de apoio ao palco, o *Hanamichi*, na visão de Kawatabe (2003 *apud* SÁ, 2017), é uma área fundamental da atuação. Ortolani (1995) afirma que o *Hanamichi* tornou-se central no *Kabuki* como um espaço que emoldurava os pontos altos do desempenho solo dos atores, as entradas magistras e as saídas do palco, o desfile de cortesãs e dos samurais, entre outras funções.

Foi nas primeiras décadas dos oitocentos que o *Hanamichi* começou a ser utilizado como área de encenação, segundo Ortolani (1995). No entanto, não há indícios precisos de quando essa passarela começou a fazer parte do *Kabuki*, mas a sua função era fornecer uma passagem ao

palco para presentear os atores. Originalmente, o *Hanamichi* corria em sentido diagonal do centro do palco para uma de suas laterais, fato esse que corrobora a teoria de que a plataforma é uma extensão dos degraus no centro do palco *nô* que levavam à orquestra, local onde os admiradores colocavam flores para homenagear os atores.

Para Berthold (2004, p. 98), o caminho florido é, atualmente, um dos elementos mais característicos do teatro *Kabuki*: “fica à altura da cabeça do público na platéia, que ocupa o plano do solo, e vai de uma pequena porta na parede do fundo do auditório até um dos lados do palco”. Já o palco do *Kabuki*, para Berthold (2004, p. 98), foi emprestado do *nô*: “era uma plataforma quadrada sem decoração”. Nos primórdios, era erguido onde fosse conveniente e encenado ao ar livre. Com o passar do tempo, o *Kabuki* passou a ser realizado em um ambiente mais circunscrito até ganhar espaço permanente em edifício teatral próprio. Os grandes teatros, afirma Berthold (2004), possuíam galerias e fileiras ao longo das paredes laterais, sempre divididas em seções. Da mesma forma eram organizados os lugares ao nível do solo, ou seja, em compartimentos. O preço do ingresso era estipulado de acordo com o lugar desejado pelo espectador. Apesar da importância do palco e seus recursos tecnológicos, dos quais alguns foram desenvolvidos para o *Kabuki*³, é o ator, segundo Sá (2017), o principal meio de expressão do teatro *Kabuki*. Os efeitos mais aproveitados do palco são justamente aqueles que deixam o ator em evidência. Com o número de atores e de sessões aumentando, o teatro *Kabuki* passou a receber uma espécie de estrutura interna pintada, com cortinas corrediças e alguns telões de fundo. Alguns objetos cênicos também ganharam lugar no palco, como os biombos com pintura dourada, que indicavam a cena da ação, compondo o cenário de palácios, por exemplo.

O *Kabuki* ficou um período desprestigiado no início do século XX, talvez em decorrência das duas grandes guerras e das dificuldades econômicas do período. Passadas as guerras, o *Kabuki* recebeu novo impul-

3 Para Berthold (2004), o teatro *Kabuki* foi pioneiro ao lançar o palco giratório, operado por uma estrutura de cilindros em 1758. A autora menciona também o mecanismo que possibilitava abrir e fechar o assoalho do palco.

so, tendo registrado um aumento no número de apresentações. Desde então, recursos tecnológicos foram incorporados ao teatro, buscando assim garantir mais apresentações e cativar o público espectador (SÁ, 2017). Para Berthold (2004, p. 98-9), o esplendor de um espetáculo *Kabuki* depende hoje, como dependera outrora, dos figurinos majestosos: “pesados brocados ricamente adornados e guarnecidos de ouro”.

Embora muitos especialistas insistam em afirmar que o *Kabuki* tenha perdido sua essência e se tornado uma espécie de atração turística, essa modalidade tradicional ainda é, segundo Ortolani (1995), reconhecida como uma das formas mais genuínas da dramaturgia japonesa clássica, dividindo espaço com a pluralidade dramática do país na contemporaneidade.

PRODUÇÃO: HAMLET IN QUARTO E A SUA CONSTRUÇÃO CÊNICA NO KABUKI

“A famosa peça shakespeariana se distancia da Inglaterra e aproxima-se da cultura oriental”. A frase de abertura de uma matéria publicada na aba de notícias do *site* da Universidade Federal de Santa Catarina sintetiza o conceito da montagem de *Hamlet* em Florianópolis⁴. De acordo com a diretora Carmen Fossari, a apropriação da linguagem cênica do oriente foi um recurso para distanciar a cena e obter como efeito, por conseguinte, a aproximação com o foco dramático presente em *Hamlet*. O projeto audacioso da equipe de Fossari levou para os palcos o resultado de dois anos e meio de exaustivas pesquisas sobre cultura e arte japonesas, além de estudos e longa preparação sobre a linguagem *taikô*, gestualidades, dança, maquiagem e outros elementos característicos do teatro oriental, sobretudo do *Kabuki*.

O cenário da montagem do “Grupo Pesquisa Teatro Novo” é caracterizado pela ausência quase que completa de elementos cenográficos. O fundo e as laterais do palco apresentam cortinas brancas e vermelhas e as mudanças de ambientação das cenas e dos atos são marcadas, sobretudo, pela utilização de recursos de iluminação, sendo a alternância na

4 A notícia pode ser lida na íntegra em: <https://noticias.ufsc.br/2012/11/teatro-do-ufsc-recebe-a-versao-primeiro-in-quarto-da-peca-hamlet/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

projeção de luzes coloridas utilizada para tal finalidade. Igualmente, as cores projetadas no palco mudam de acordo com os conflitos apresentados e com o estado de espírito das personagens. Na imagem abaixo, nota-se a predominância de cores quentes, como o vermelho, que apresenta forte presença na cultura tradicional japonesa. O uso da cor alude, de imediato, ao círculo vermelho da bandeira do país, que representa o sol, o mais importante dos deuses *xintoístas*. É também a cor utilizada em rituais sagrados para espantar os maus espíritos e em casamentos, para livrar as noivas de algum infortúnio. No palco, sob os auspícios dos reis da Dinamarca, sentados ao centro e em destaque pelo fecho de luz, Hamlet (à direita) e os demais súditos do reino da Dinamarca parecem também se beneficiar da purificação conferida pela cor vermelha para os japoneses:

Figura 1 – A prevalência da cor vermelha na Cena II do Ato I



Fonte: imagens do espetáculo disponíveis no YouTube

Um dos pontos-chave da narrativa é, sem dúvidas, o terceiro e universalmente conhecido solilóquio de Hamlet, que acontece na Cena II,

Ato II dessa versão do texto shakespeariano⁵. Trata-se de um momento em que o príncipe da Dinamarca, ao se sentir momentaneamente incapaz de agir, questiona-se acerca da própria existência e o quanto a natureza humana é frágil e efêmera. Dá-se, nas palavras de Silva (2013, p. 20), “o entronamento da razão em detrimento da emoção”, sentimento este marcadamente impresso também em outros solilóquios. Percebe-se, com a entrada de Hamlet, que as cores vermelhas que iluminavam o palco são imediatamente substituídas pela penumbra. Importante assinalar que a cor preta, na cultura japonesa, apresenta significados semelhantes aos atribuídos a mesma cor no ocidente, como a noção de morte, de mau agouro, de luto, de destruição e de medo. Na cena em questão, temos o personagem ao centro do palco, sendo iluminado por um canhão de luz, e com um crânio humano por entre as mãos:

Figura 2 – Hamlet em seu solilóquio: “Ser ou não ser” na Cena II, do segundo Ato



Fonte: *Site Notícias da UFSC*⁶

5 Há diferenças significativas entre as três versões de Hamlet: Q1, Q2 e Fólho. Segundo O’Shea (2011, p. 15), “A alteração estrutural mais célebre constatada em Q1 diz respeito nada menos do que à antecipação do solilóquio ‘Ser ou não ser’, para um momento que corresponde à segunda cena do segundo ato, e não à primeira cena do terceiro, conforme ocorre nas versões mais longas”.

6 Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2013/09/grupo-teatral-do-dac-apresenta-versao-primeiro-in-quarto-de-hamlet-no-teatro-da-ufsc/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

Hamlet, no auge da dúvida acerca do desfecho de seu plano de vingança, passa a indagar, em tom filosófico e extremamente intimista, as benesses e os infortúnios da sua existência. As exigências feitas pelo espírito do pai, na visão de O’Shea (2011), fazem com que Hamlet, nitidamente abalado com a aparição, considere o suicídio como uma alternativa, ideia que logo é abandonada, já que o personagem prefere partir para a execução de seu plano. Profere ele seu solilóquio, iniciando com a célebre passagem:

<p>“Ser ou não ser – sim, eis aí o ponto: Morrer, dormir – tudo? Sim, tudo. Não: Dormir, sonhar – sim, ora! Por aí vai; Pois, do sonho e da morte despertamos, E somos ao eterno juiz levados, De onde passageiro algum retorna, Do reino escondido, cuja visão Faz o bom sorrir e o mau praguejar. Não fosse isso, a jubilosa esperança, Quem seria capaz de suportar O desprezo e a desilusão do mundo, Desdém do rico, maldizer do pobre, Viúva oprimida, órfão ultrajado, Gosto de fome, reino de tirano, E milhares de outras desventuras;</p>	<p>Grunhir e suar na vida fatigante, Quando se pode obter pleno descaso Na ponta de um punhal? Quem haveria De isso tolerar, não fosse a esperança De algo depois da morte, algo que Deixa perplexo o cérebro e a razão, Que nos faz aguentar males sabidos, E não fugir para os desconhecidos? É isso! E tal consciência nos faz covardes. Dama, em tua prece lembra meus pecados (II.II, p. 98-99).</p>
---	---

Na sequência dessa cena, outro recurso visual é ativado para amplificar a ideia de crise existencial de Hamlet. A personagem, de joelhos, começa a ter sua sombra projetada no fundo do palco, iluminado intencionalmente para essa finalidade, à medida que o solilóquio é enunciado. A sombra de Hamlet representa, então, a carga dramática, a complexidade e os conflitos de existência da personagem decorrentes de sua experiência sobrenatural, naquele momento hiperbolicamente sentidos pelo protagonista da peça teatral. Note-se, nas Figuras 3 e 4, o resultado dos efeitos de iluminação para representar o lado sombrio experimen-

tado por Hamlet, fruto do turbilhão de sentimentos e das tensões que acometem a personagem:

Figura 3 – A sombra de Hamlet projetada no palco enquanto enuncia seu solilóquio



Fonte: Registro fotográfico de Sergio Trouillet⁷

⁷ Disponível em: <http://hamletnokabuki.blogspot.com/>. Acesso em: 20 nov. 2020. Os demais registros de Trouillet foram retirados da mesma fonte.

Figura 4: A sombra de Hamlet projetada no palco enquanto enuncia seu solilóquio



Fonte: *Blog “Hamlet no kabuki”*

De acordo com a equipe da montagem, os figurinos e a maquiagem do espetáculo foram inspirados no período ditatorial feudal conhecido como *Shogunato de Edo* (1603-1868), época de ascensão de Tokugawa Ieyasu ao poder. Coincidentemente, no mesmo ano de 1603, William Shakespeare publicava, na Inglaterra, a primeira versão de Hamlet (Primeiro In Quarto), conforme indicado por O’Shea (2016). O referido período histórico foi marcado pelo florescimento da cultura, da educação e das artes em geral no Japão, além de o país gozar de certa estabilidade política a partir de então. Para Ribeiro e Santos (2017, p. 270), teatro, música, poesia, xilogravuras e a literatura se desenvolveram bastante nesse momento histórico: “Foi o tempo áureo das gueixas, cujo nome literalmente significa artista. Os guerreiros, samurais, sem a pressão dos combates constantes, começaram a se dedicar mais à arte poética e à filosofia”. Nas palavras de Kusano (2013), o período Edo testemunhou o primeiro florescer de uma cultura genuinamente nipônica e plebeia. Em termos econômicos, o sistema de governo liderado por Tokugawa possibilitou o desenvolvimento da agricultura e a abertura de estradas, o que

concorreu para a posterior industrialização do país. O estabelecimento de Edo como a sede administrativa e militar do *Shogunato* transformou uma aldeia pantanosa em uma cidade maior que Londres ou Paris no mesmo período, conforme aponta Iwamoto (2016).

O agrupamento social japonês da época era rigorosamente separado por clãs e não se permitia ao indivíduo intercambiar sua classe social, tampouco contrair núpcias com pessoas de grupos hierárquicos distintos. Majoritariamente, a comunidade japonesa era formada pelos seguintes estratos sociais: camponeses, comerciantes e artesãos (*chonin*) e samurais. Os grupos minoritários eram representados pelos nobres (*kuge*), sacerdotes, estudiosos, artistas e os párias da sociedade *eta* (povo da aldeia) e os *hinin* (não-pessoas). Os samurais, a despeito de constituírem uma parcela pequena da população, formavam um grupo privilegiado e dominante naquela organização social (RIBEIRO; SANTOS, 2017).

O agrupamento social em torno de castas era regulado por leis bastante severas, que restringiam o comportamento e determinavam o vestuário de cada grupo. De acordo com a Embaixada do Japão no Brasil⁸, os homens da classe dos samurais usavam o *kamishimo*, antiga veste cerimonial, quando atendiam ao *Shogun*. Em condições normais, homens e mulheres vestiam o *kosode* (espécie de *kimono* de mangas curtas) e o *hakama* (estilo tradicional de calça/saia japonesa utilizada pelos samurais para facilitar o movimento corporal e também dificultar que o adversário visualizasse o movimento das pernas nos combates). Segundo Camargo (2012), o *hakama* possui sete plissados profundos, dois na parte traseira e cinco na parte frontal. Os plissados aludem às sete virtudes atribuídas aos samurais: a honestidade, a lealdade, a coragem, a perseverança, a benevolência, a compaixão e a sinceridade. Ribeiro e Santos (2017) assinalam que a indumentária dos samurais contava ainda com o *daisho*, conjunto de duas espadas tradicionais japonesas e os *kimonos* dessa casta geralmente possuíam algum símbolo indicativo do *daymio* (feudo) do qual o samurai pertencia. Outro aspecto distintivo está no penteado característico dos samurais: o *chonmage*. Os samurais usavam

8 Informação extraída de: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/pdf/moda.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

um coque superior atrás da cabeça e tinham a parte da frente acima da testa raspada.

Os camponeses, por sua vez, ao contrário dos nobres, vestiam roupas simples, sem cores ou adornos e de acordo com o seu ofício. Mesmo sendo a força propulsora da base econômica e garantir o sustento dos outros membros da sociedade a partir de seu labor, o camponês não possuía privilégios e nem reconhecimento. Por fim, o segmento social dos *chonin* possuía uma vida financeira mais confortável. Suas vestes eram coloridas e eram enfeitadas com pinturas e bordados. A condição financeira mais elevada não garantia, necessariamente, mais prestígio. Nesse quesito, os *chonin* estavam mais próximos dos camponeses do que dos nobres samurais.

No período Edo, os japoneses passaram a utilizar uma faixa de tecido envolta na cintura por sobre os *kimonos*, o chamado *Obi*. Os homens pertencentes à casta dos guerreiros escondiam sua espada dentro desse item de vestuário. Para as mulheres, a peça era mais larga e mais decorada, sendo o *Obi* um componente importante do vestuário feminino. Os acessórios eram minuciosamente escolhidos para realçar a peça em questão. A forma atual dessa faixa remonta ao século XVIII, época em que a arte têxtil japonesa alcançava um alto nível de sofisticação. As mulheres podiam fazer uso do *uchikake*, vestimenta tradicional que cobre e adorna o *kimono* da noiva, em ocasiões formais. Esse traje também é utilizado em outras ocasiões para além das núpcias, sendo bastante popular nas performances do *Kabuki*. Na época dos grandes imperadores, o *uchikake* era o acessório de moda escolhido para adornar os nobres da casa imperial japonesa.

Outro acessório de grande importância na cultura japonesa são os leques. Seu uso remonta a momentos históricos anteriores ao Período Edo, conforme aponta Camargo (2012, p. 13), quando discute os símbolos nacionais japoneses: “Sabe-se que no século XII os bushi (guerreiros samurai) costumavam desenhar círculos do sol em leques dobráveis conhecidos com *gunsen* durante a luta pelo poder entre os clãs Minamoto e Taira”. Além de serem utilizados para distinguir classe social, os leques também foram muito usados no teatro japonês *kabuki* e *Nô* para acen-

tuar os movimentos de dança. A proposta dirigida por Fossari se utiliza desse componente tão arraigado na tradição teatral nipônica:

Figura 5 – Os leques como elementos da tradição teatral japonesa



Fonte: Registro fotográfico de Sergio Trouillet

Os primórdios do período Edo foram caracterizados pela utilização de vestuário mais singelos, mas com o passar do tempo e o surgimento de materiais com cores atrativas, mesmo as roupas japonesas usadas no cotidiano foram adquirindo maior grau de sofisticação e de elegância. Na imagem abaixo, nota-se que o personagem-título, pelos figurino e adereços, representa a casta dos samurais, da qual pertencem os nobres

guerreiros. Em um de seus figurinos, Hamlet tem como traje um *Kimono* com três cores e utiliza uma espada presa em seu *obi*. Na cabeça, o personagem traz um chapéu estilizado que lembra o penteado usado pelos samurais (*chonmage*). Vale lembrar que, além de príncipe da Dinamarca e, portanto, herdeiro do trono, Hamlet era fiel aos seus propósitos de restaurar o reino de toda a corrupção que o assolava. Portanto, na caracterização do personagem shakespeariano com elementos do polissistema japonês, o jovem e íntegro príncipe da Dinamarca, representante do poder monárquico do ocidente, se transforma em um nobre samurai, símbolo icônico da cultura nipônica. A imagem a seguir é da cena em que Hamlet se encontra com o fantasma do pai, que lhe revela toda a verdade sobre seu assassinato. Trata-se de uma das passagens mais emblemáticas da peça, pois é a partir daí que Hamlet acata o desejo de vingança ditado pelo espectro de seu pai e passa a ser movido por ele, o que culminará na restauração do trono da Dinamarca:

Figura 6 – Hamlet e o espectro de seu pai



Fonte: imagens do espetáculo disponíveis no YouTube

A inusitada montagem de Hamlet em Florianópolis, desenvolvida a partir da linguagem estética da dança e do teatro nipônico do século XVII, traduz a intenção da equipe de Fossari em distanciar a cena para

aproximar o foco dramático e explorar a universalidade de um dos personagens de teatro mais conhecidos pelo mundo. A atmosfera oriental, como já indicado neste texto, é alcançada pela utilização de leques, cores e indumentária japonesa, linguagem corporal expressiva, mas também pelo uso de tambores (*taikô*), sombrinhas e técnicas de maquiagem altamente estilizada. Alguns elementos das montagens tradicionais, como a caveira e as espadas, foram mantidos, estas últimas, porém, mais próximas das orientais. De modo geral, a recepção da peça, por parte do público, foi bastante positiva. A esse propósito, é importante constatar que a recepção crítica e/ou do público em uma montagem é nevrálgica para o desenvolvimento do evento teatral em sua totalidade. O espectador estabelece uma importante relação com o que está vendo no palco, da mesma forma que os atores, no momento da encenação, respondem a essa interação e, juntos, atores e público se comunicam e constroem o espetáculo. Em seu artigo “Performance is More than an ‘Approach’ to Shakespeare”, Edward L. Rocklin (1999, p. 56) assevera essa ideia ao afirmar que “a performance, em sua totalidade, é constituída por pessoas em papéis e posições de dramaturgos (diretores), atores e espectador”⁹.

No *blog*¹⁰ mantido por Carmen Fossari para divulgar o trabalho, há alguns indicativos de uma recepção favorável à montagem. Um dos espectadores comenta a apresentação: “[montagem] original, ousada, com lindas cores e figurinos, música emocionante, diversidade cultural, muito bem interpretada por todos os atores [...] É incrível como conseguiu harmonizar todo o elenco e o conjunto complexo da ação com uma dinâmica extraordinária”. Outro assinala que a “concepção oriental foi muito interessante e toda a leveza de movimentos, gestos, guarda-roupa (lindo) contrastou com a expressão tradicional do texto de Shakespeare”. Um dos espectadores, por fim, ressalta a originalidade da equipe de Fossari em transpor Hamlet a cena contemporânea: “adorei a peça e recomendo, uma visão muito diferenciada de Hamlet, com viés na cultura oriental. Parabéns Nei Perin, Carmen L. Fossari e grupo pela originalidade de

9 Original em inglês: “*The performance ensemble is constituted by people in the roles or positions of the playwrights (directors), the players (actors), and the playgoers (audience)*”. Tradução de nossa autoria.

10 <http://hamletnokabuki.blogspot.com/>

transformar um clássico numa abordagem contemporânea e com muita vitalidade artística [...]”. Passados oito anos desde as primeiras encenações, pode-se afirmar que tal vitalidade artística continua evidente na montagem do “Grupo Pesquisa Teatro Novo”. Recentemente, o espetáculo entrou na programação do III Festival Internacional de Teatro “Olmedo Vive”, na Argentina. Dos palcos das casas de espetáculo e dos espaços alternativos da capital catarinense ao recente destaque no exterior, a universalidade de *Hamlet* continua conquistando o público nessa montagem que é, sem dúvidas, um marco para o teatro contemporâneo produzido no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Hamlet no Kabuki*, encenado em Florianópolis pelo “Grupo Pesquisa Teatro Novo” e dirigido por Carmen Fossari, indica que o espetáculo apresentou resultados significativos em pelo menos dois aspectos. O primeiro deles está na originalidade da montagem. A equipe de direção optou pela primeira versão textual da peça shakespeariana (Primeiro In Quarto (Q1), de 1603), traduzida por José Roberto O’Shea (2011). A respeito do texto, é importante lembrar que a versão escolhida pela equipe, em comparação com o Q2 (1604) e o Fólho (1623), é mais célere, enfatizando a ação em detrimento da reflexão. Há, também, algumas diferenças na estrutura e na ordem de cenas, como por exemplo, o célebre solilóquio de Hamlet que, no Q1, foi antecipado para o segundo Ato, ao passo que nas demais versões, o solilóquio está mais adiante, no terceiro Ato da peça. Vale assinalar que foi a primeira vez que uma montagem brasileira de *Hamlet* foi elaborada a partir dessa versão do texto do dramaturgo inglês, o que já confere um ineditismo a essa produção.

O segundo aspecto está na construção cênica do espetáculo, que importou elementos do teatro e dança japoneses, notadamente do *Kabuki*, na montagem de *Hamlet*. Assim, os conflitos dos personagens do reino da Dinamarca são desenvolvidos em meio a cores, símbolos, música e linguagem corporal associados à cultura japonesa. Como já mencionado, o intento do grupo de trabalho estava em valorizar o foco dramático a partir do distanciamento da cena, daí a presença do extremo

oriente nos palcos. O espetáculo foi inspirado, especificamente, no início do período histórico denominado Edo (1603-1868) que, de certa forma, coincide com a época em que o próprio texto shakespeariano foi concebido e encenado pela primeira vez (1603-1605) no contexto ocidental. Ao apostar na estética japonesa, a equipe de Carmen Fossari destaca a versatilidade do texto shakespeariano, o qual pode ser relido, reinterpretado, revisitado em qualquer época histórica e em diferentes âmbitos teatrais, sob diferentes perspectivas históricas e culturais. Ademais, a montagem evidencia a criatividade dos envolvidos no projeto ao apostar na bem-sucedida utilização de elementos histórico-culturais do polisistema nipônico. Mais uma vez, o ineditismo da produção se destaca nessa escolha incomum para as adaptações de *Hamlet* na cena brasileira, tornando a montagem de Fossari e equipe, de certa forma, uma referência na dramaturgia contemporânea nacional.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução Maria Paula Zurawski, J. Guinsbourg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: the invention of the human*. New York: Riverhead Books, 1998.

CAMARGO, Ana Paula de Souza. *Japão: a peculiaridade de sua cultura, arte e moda*. 2012. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte) – Faculdade de Arte, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

GIROUX, Sakae Murakami. A formação do teatro Kabuki. *Estudos Japoneses*, (11), p. 109-120, 1991.

IWAMOTO, Luciana. *A influência japonesa nas artes e na moda europeia da virada do século XX*. 2016. 205 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

KUSANO, Darci. Teatro Tradicional Japonês. *Fundação Japão em São Paulo*. 15 fev. 2013.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. New York: E. J Brill, 1995.

O'SHEA, José Roberto. Ação vs. Introspecção: as três versões de *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 9, n. 2, ano IX, dez. 2016.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, Jaqueline de Sá; SANTOS, Fabiano Vilaça dos. Do quimono à casaca: transformações e marcas identitárias no indumentário japonês. *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 09, abr. 2017.

ROCKLIN, Edward L. Performance is more than an approach to Shakespeare. In: RIGGIO, Milla Cozart (ed.). *Teaching Shakespeare through performance*. New York: Modern Language Association, 1999. p. 49-62.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de. Teatro Kabuki: das origens à contemporaneidade. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 38, p. 97-108, 2017.

SHAKESPEARE, William. *O primeiro Hamlet* – In Quarto de 1603. Tradução José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2011.

SILVA, Sabrina Riivad'avia de Souza. *As vozes da loucura nos solilóquios em Hamlet*. 2013. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Centro de Humanidades, Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, Guarabira (PB), 2013.

“O PONTO DE VISTA DAS GAIVOTAS”: UM PESADELO DE ANA TERESA PEREIRA E ALFRED HITCHCOCK¹

Gregório Foganholi Dantas

“Nós somos feitos das histórias
que lemos em crianças”
(PEREIRA, 2018, p. 20)

A obra de Ana Teresa Pereira é comumente associada aos gêneros fantástico e policial; mas, seguramente, deve mais ao primeiro do que ao segundo. Seus contos, por exemplo, tratam, sobretudo, da passagem pelo limiar, da fronteira entre o cotidiano e o sobrenatural. De narrativa a narrativa, reconhecemos imagens e símbolos recorrentes, e elementos familiares ao fantástico tradicional: nevoeiros, umbrais, casas vazias, jardins que escondem passagens secretas. Ainda que o narrador seja predominantemente heterodiegético, o ponto de vista é da personagem feminina, seduzida pela escuridão, pelo onírico, reconhecido ora como pesadelo, ora como libertação da mediocridade da vida cotidiana.

1 O presente capítulo é resultado parcial do projeto de pós-doutorado desenvolvido junto à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, entre 2019 e 2020, supervisionado pela professora doutora Maira Angélica Pandolfi.

Essas mulheres são artistas (pintoras, escritoras), e parecem reconhecer seu lugar “no outro lado”, ao qual se entregam, por vezes, com volúpia. Em determinadas narrativas, há que se perguntar, inclusive, se estamos definitivamente no campo do fantástico ou se submetidos ao mundo íntimo, à imaginação da protagonista.

Já seu primeiro livro, *Matar a Imagem*, inaugurava uma série de motivos que se repetirão continuamente em toda a obra de Ana Teresa Pereira: o duplo, o quarto fechado, a governanta solitária, a propriedade isolada, a devoção da protagonista à arte (sobretudo à pintura e à literatura), sua solidão frente a um homem misterioso e a forças (do passado ou sobrenaturais) que não controla.

O mesmo quanto aos seus procedimentos formais. Em Ana Teresa Pereira, a ambientação da narrativa realiza-se em termos mínimos, muitas vezes baseados em referências intertextuais. Não se trata de um procedimento localizado, mas um dos mais importantes elementos para o estabelecimento do espaço e, mesmo, na construção das personagens. Nas linhas iniciais de *A Última História*, lemos:

Patrícia planejara o crime como se escrevesse um livro. Nem se esquecera de ter por perto os elementos quase mágicos do seu universo: *Vertigo* de Hitchcock, “The turn of the screw” de James, *O Zarathustra* de Nietzsche (sic) e as *Ficções* de Borges. E, porque tinha tempo, muito tempo, também estudara alguns contos de fadas, como o *Notorious* de Hitchcock e *Dead ringers* de Cronenberg, que lhe deixara sempre uma sensação de bem estar, quase de felicidade. Nesses textos, aprendera com Tom, estavam latentes quase todos os segredos (PEREIRA, 1991, p. 9).

E para além de títulos e autores referenciados, repetem-se igualmente, de livro a livro, situações e motivos. Dado o volume de repetições temáticas e estilísticas, seria inviável arrolá-las aqui (cf. SARDO, 2015). À guisa de exemplo, vale citar o conto “Os monstros”, que integra o volume *A Última História*. Em uma noite de nevoeiro, a jovem Sônia

adentra uma livraria sombria, com “a sensação estranha de estar num mundo diferente. Olhou para trás e a rua deserta pareceu-lhe inacessível do outro lado da porta. Como se nunca mais pudesse voltar” (PEREIRA, 1991, p. 61). Sônia compra um livro antigo e sente-se impelida a retornar. Seduzida pelo proprietário, passa a viver como uma sonâmbula, em um tempo impreciso, no primeiro andar do prédio, que alcança através de uma escada em caracol; eventualmente, dá à luz um filho cujos olhos e feições irreais compartilhava com o pai, um homem de “rosto muito belo e desumano, os olhos de animal ou de deus” (PEREIRA, 1991, p. 62). Ainda que consiga fugir dessa prisão e passe a viver em uma cidade distante dali, Sônia por fim irá se deparar com aquela mesma rua, o mesmo nevoeiro, e com o homem e o filho a sua espera, além do umbral de uma velha livraria. E reconhece o seu destino.

Em “A coisa que sou”, conto do livro homônimo (1997), lemos a reescrita da mesma história, um pouco mais elaborada. Estão lá o nevoeiro, a escada em caracol, a ruela deserta. Dessa vez, a protagonista, Marisa, vê-se frente a uma loja indefinível, em cuja vitrine descansam peças antigas, pedras e joias, dentre as quais se destaca um colar de pedras verdes. O homem, agora, possui traços mais animais, e a loja, um jardim de fundos, que sugere uma comunhão entre as plantas, os astros e a natureza misteriosa do proprietário. Certo tempo após dar à luz a gêmeos “parecidos com bichos” (PEREIRA, 1997, p. 49), Marisa acorda de seu torpor, reconhece sua nova natureza, animalésca como a de sua nova família, e seus olhos esverdeados como as joias do colar. Mais uma vez, a protagonista consegue fugir e recuperar sua vida, até ser fatalmente seduzida, e em definitivo, pela “fome selvagem, visceral, que dominara durante tanto tempo” (PEREIRA, 1997, p. 54).

É sabido que, na narrativa contemporânea, procedimentos como a paródia, o pastiche ou a citação – seja de narrativas específicas consagradas, seja da estrutura de determinados subgêneros e seus clichês – são recorrentes, alcançando muitas vezes um significativo rendimento estético e um diálogo crítico e revisionista de textos e modelos narrativos referenciados. Em Ana Teresa Pereira, porém, a citação recorrente, a listagem, e a reescrita constante de mesmos motivos e temas, retirados

do fantástico e do gótico, antes de desenvolverem-se em um olhar revisionista e na atualização ou ressignificação dessas referências, terminam por reafirmar, anacronicamente, seus valores.

Um juízo mais elaborado sobre o conjunto da obra da autora demandaria um estudo amplo, que foge dos objetivos do presente artigo. Para o momento, interessa-nos apontar um importante intertexto da obra da autora e como, em um conto, especificamente, Ana Teresa Pereira alcança um interessante diálogo com a linguagem cinematográfica e com a obra de um de seus diretores de estimação: Alfred Hitchcock. Trata-se de “O ponto de vista das gaiotas”, conto de *A coisa que sou*.

Durante os anos 40, Hitchcock retomaria várias vezes o tema da mulher isolada dentro da mansão: *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), *Interlúdio* (*Notorious*, 1946) e *Sob o signo de Capricórnio* (*Under Capricorn*, 1949). Em todos eles, a esposa encontra-se isolada em seus aposentos, sob a ameaça do marido e de entorpecentes que nublam seu juízo. Provavelmente, porém, o filme com que as narrativas de Pereira dialogam mais diretamente seja *Rebecca*, de 1940, primeiro filme americano do diretor. Trata-se uma adaptação do romance homônimo de Daphne du Maurier, publicado em 1938, e no qual abundam elementos góticos. A jovem narradora, não nomeada, conhece e eventualmente se casa com o misterioso viúvo, Mr. de Winter:

Aquele homem pertencia a um cenário do século XV, a uma cidade de muros altos e estreitas ruas de pedras, onde os habitantes usassem sapatos de bico e calções de veludo negro. As suas feições eram finas, de uma idealidade que prendia os olhos: um rosto estranhamente, inexplicavelmente medieval que me lembrava o retrato de certo Cavaleiro Desconhecido que vira numa galeria de arte; se fosse possível trocar-lhe o fato de tweed inglês por trajos negros com golas e punhos de rendas, imaginaríamos ter à nossa frente uma remota figura do passado, de um tempo em que os homens embuçados se quedavam à noite, ao abrigo dos velhos portais... Um tempo de escadarias estreitas e cárceres sombrios, sus-

surros nas trevas, luzir de lâminas; um tempo de cortesia cavalheiresca (DU MAURIER, s/d., p. 18).

A narradora, pelo contrário, aos vinte e um anos, “recém-saída do colégio” (DU MAURIER, s/d., p. 19) é insegura e dada a devaneios, o que se deve não apenas a sua inclinação para a arte, como por seu maravilhamento frente ao mundo abastado que agora adentra. Seria, desde o início, e por muito tempo, tratada como uma criança, a quem é melhor ser deixada na ignorância, “pois um marido, no fim das contas”, diz de Winter, “não é muito diferente de um pai. Há certas coisas que é preferível não saber, e é melhor que fiquem fechadas à chave” (DU MAURIER, s/d., p. 186).

Na propriedade da família, Manderley, “um país das fadas” (DU MAURIER, s/d., p. 18), cuja “estrada principal pertencia a outra época, a outro mundo” (DU MAURIER, s/d., p. 64), a protagonista sente-se cada vez mais sozinha, oprimida pela onipresente figura fantasmática da primeira Mrs. de Winter, a Rebecca do título, e pela assustadora governanta, Mrs. Danvers, “uma figura vestida de negro” com “os olhos encovados no rosto branco e cadavérico” (DU MAURIER, s/d., p. 69).

Ainda que não seja uma narrativa propriamente fantástica, o tom é o de uma história de fantasmas, em que a vetusta propriedade, com seus redutos e sombras, é quase uma personagem. No quarto de Rebecca, conservado como se sua proprietária ainda ali vivesse, a narradora, assustada com sua própria imagem ao espelho, branca e frágil, enfrenta as duras palavras da governanta: “Nunca logrará vencê-la. Embora tenha morrido, ela ainda é a Senhora de Manderley, a verdadeira Mrs. de Winter. A senhora é que não passa de uma sombra, um fantasma. É a indesejável, a esquecida” (DU MAURIER, s/d., p. 225).

O aspecto fantasmagórico do livro foi plenamente compreendido por Alfred Hitchcock. No filme, uma produção que rendeu o Oscar a David O. Selznick, e protagonizado por Joan Fontaine e Lawrence Olivier, a trama do romance é mantida quase integralmente, apesar de uma mudança significativa no desfecho. Muitos dos diálogos são, inclusive, transcritos

diretamente para o roteiro, detalhe evidenciado pelo trailer original do filme, que pretendia se apoiar no estrondoso sucesso do romance.

Ana Teresa Pereira dedicou uma novela a recontar a história de Du Maurier: *O Verão Selvagem de Teus Olhos* (2008). Mas *Rebecca*, seus temas e motivos, são referenciados constantemente em toda sua obra. Em “O ponto de vista das gaivotas”, tais intertextos – o livro e o filme – se manifestam de modo bastante particular: o conto narra a história do filme *Nightmare*, que Alfred Hitchcock teria filmado em 1947, logo depois de *Interlúdio*, e protagonizado por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. O filme, claro, não existe, mas poderia existir: são evocadas algumas das marcas do estilo hitchcockiano, a começar pelo tema do duplo, que concilia algumas das obsessões do diretor com as de Ana Teresa Pereira². A escolha de Ingrid Bergman como protagonista faz sentido não apenas por seu par com Bogart, repetindo o icônico casal de *Casablanca* (1942), mas também porque, além de dois dos filmes de Hitchcock já citados, *Interlúdio* e *Sob o Signo de Capricórnio*, Bergman repetiria o mesmo tipo feminino em *À Meia Luz* (*Gaslight*, 1944), de George Cukor, que rendeu à atriz seu primeiro Oscar.

“O ponto de vista das gaivotas” consiste basicamente na descrição de *Nightmare*. O enredo trata de uma jovem mulher, Bergman, que vive em um casarão típico das histórias góticas, à beira-mar, sobre os rochedos, com seu marido, Bogart. Predominam os duplos: a governanta, sócia de Bergman; o irmão gêmeo de Bogart, mantido prisioneiro na torre; a própria mansão, que mantém uma “estranha semelhança com a igreja que víramos no início” (PEREIRA, 1997, p. 140). A personagem de Bergman, como é comum nas narrativas de Pereira e nos filmes de Hitchcock dos anos 40, sente-se aprisionada; inevitavelmente, apaixona-se pelo homem da torre, para depois ser morta pelo marido. As frases curtas, com raras subordinações, garantem a vagueza do enredo, do espaço, bem como algumas considerações subjetivas por parte da voz

2 O livro é dividido em duas partes: “Ghost stories” e “Fairy tales”. O conto “O ponto de vista das gaivotas” está na segunda parte; na primeira encontra-se um conto de estrutura e temática semelhantes, “She who whispers”, sobre um filme que David Cronenberg nunca dirigiu, *The double*.

narrativa, que submete a descrição do filme a suas percepções. A atmosfera é onírica.

O tema do duplo, das identidades cindidas, do sonho, bem como a “atmosfera uterina” (PEREIRA, 1997, p. 137) compõem uma série de imagens muito adequadas a uma interpretação psicanalítica. Nosso objetivo, porém, é estabelecer uma leitura mais atenta de procedimentos formais adotados pela autora que emulam não apenas técnicas cinematográficas, como o próprio cinema de Hitchcock, especificamente.

Segundo Amândio Pereira Reis, especialista na obra de Pereira, a descrição de obras de arte inexistentes remete a uma prática comum à retórica clássica:

este seria idealmente um pressuposto da *ekphrasis* ou *descriptio*: um exercício propedêutico, que tinha por função desenvolver nos jovens retores a capacidade inventiva, a eloquência e a verosimilhança, jogando para isto com o que seria o conhecimento do mundo, isto é, a mundividência e o horizonte de expectativas, do seu auditório (REIS, 2013, p. 28).

Notemos que o sucesso da *ekphrasis* depende do repertório de seu auditório ou, no caso da literatura contemporânea, do repertório de seu leitor. Ou seja, que o leitor de Ana Teresa Pereira conheça, ainda que não profundamente, temas, motivos e o estilo de cinema de Hitchcock³. Cabe enumerá-los.

A começar pelas referências diretas, alusões específicas à obra de Hitchcock, como a aparição do diretor em um canto da cena, a referência à trilha de Bernard Herrmann e à célebre entrevista concedida a François Truffaut, ora citada literalmente, ora referenciada, a propósito de uma declaração sobre *Nightmare* que, é claro, jamais poderia ter ocorrido.

³ “Repare-se que, em rigor, o palimpsesto que forma os filmes conta com pelo menos cinco camadas de texto: os contos originais atribuídos a Cronenberg e a du Maurier, os argumentos feitos a partir destes, a adaptação cinematográfica desses argumentos por Hitchcock e pelo próprio Cronenberg, as reconstituições ecrásticas dos filmes e os contos assinados por Ana Teresa Pereira onde elas estão alojadas; e é certo que, numa leitura minuciosa e aturada, o leque se desdobraria ainda mais” (REIS, 2013, p. 33).

Em segundo lugar, o foco narrativo emula um movimento de câmara muito semelhante aos longos planos de *Sob o Signo de Capricórnio*: “Bogart passa pela governanta sem a ver. A câmara segue-o num longo *travelling* pelos corredores sombrios (é a primeira vez que vislumbramos as entranhas da casa)” (PEREIRA, 1997, p. 143). Sabemos que as filmagens desse longa-metragem, especificamente, foram bastante problemáticas, pois o diretor insistia nos planos longos que exigiam uma complexa movimentação dos cenários (que “se abriam” à passagem da câmara) e um atento posicionamento dos atores. O efeito, porém, é algo encantatório: compartilhando o ponto de vista das personagens, o espectador descortina as camadas físicas e emocionais daquele ambiente.

Dois procedimentos finais, porém, se destacam no conto de Pereira: a adoção de um ponto de vista que se aproxima de um plano geral muito celebrado em Hitchcock; e a metalepse. Quanto ao plano geral, ele é facilmente notável na apresentação do espaço da ação:

E então vemos a casa do exterior. Está situada sobre os rochedos, mesmo junto ao mar. Tem uma estranha semelhança com a igreja que víamos no início (há também a torre de pedra...). Ouvimos as ondas, o vento, os gritos das gaivotas (...) (PEREIRA, 1997, p. 140).

Este plano geral é reutilizado ao menos duas outras vezes, a primeira para evocar uma imagem muito ao gosto da literatura gótica do início do século XX, recorrente em capas e ilustrações da época:

É impossível esquecer a imagem de Ingrid Bergman nos rochedos, o vestido molhado, os cabelos revoltos pelo vento, tentando encontrar o caminho para o outro lado da casa. A espuma branca das ondas, os gritos das gaivotas (PEREIRA, 1997, p. 141).

Em comum aos dois excertos, a presença das gaivotas. É preciso retornar ao título do conto, que evoca uma expressão usada por Truffaut em sua célebre entrevista com Hitchcock, a propósito de *Os Pássaros*:

TRUFFAUT: A cena do incêndio na cidade é impressionante graças a essa surpreendente filmagem de muito alto. Ali, é de certa forma **o ponto de vista das gaivotas!**
 HITCHCOCK: Coloquei-me lá no alto por três razões (...) A terceira era escamotear as operações fastidiosas da extinção do incêndio. É sempre mais fácil mostrar as coisas rapidamente quando nos mantemos à distância (TRUFFAUT, 2004, p. 296, grifo meu).

Ora, sendo, portanto, inegável a referência ao plano de Hitchcock, não seria excessivo tentar aproximar também a função que esse plano exerce na obra do diretor inglês e no conto de Pereira.

Vejamos. No documentário *O Guia Perverso do Cinema*, o filósofo Slavoj Žižek, um entusiasta do diretor de *Os Pássaros*, afirma que, sendo o cinema uma forma de arte perversa, ela não apenas dá ao espectador aquilo que ele deseja, mas também cria esse desejo no espectador. Somos, portanto, convencidos a desejar o que supostamente não deveríamos. Assim, por exemplo, em *Janela Indiscreta* (1954), somos postos na posição da câmera subjetiva, observando a vida dos outros e, depois, desejando o assassinato tanto quanto o personagem do James Stewart. De certa forma, somos cúmplices daquele crime. Em uma refinada leitura do filme, Ismail Xavier explica que as janelas e as vidas que ali se veem são, para o protagonista do filme, o espaço do desejo, em oposição ao espaço doméstico. Neste, não basta à sua noiva, interpretada por Grace Kelly, ocupar-se em uma contínua dança de sedução. Ela precisará deslocar-se para o outro espaço, para a cena do crime, para ser finalmente vista e desejada por James Stewart. Além disso, há certa duplicidade neste homem que a tudo observa, impotente, e o criminoso, que conseguiu a façanha de matar a esposa e sair impune, o que, em um nível mais profundo, possa ser o desejo oculto de Stewart, um meio de fugir da armadilha emasculadora do casamento. Segundo Xavier,

Na superfície, trata-se de fazer justiça, prender o criminoso; mas o movimento mais fundo é a construção de Thorwald como um duplo, aquele que comete o crime

simbolicamente no lugar do *voyeur*, para o prazer do *voyeur*, e salva-o da culpa (XAVIER *apud* BERNARDO, 2010, p. 228).

Ora, essa cumplicidade é também do espectador, o *voyeur* por excelência, que tem sua condição personificada no personagem de Stewart. Já em 1936, Hitchcock mostrava completa consciência dessa analogia: [no cinema] “estamos a salvo, seguros, sentados numa poltrona enquanto observamos a luta e as tormentas da vida, como se fosse através de uma janela” (*apud* BERNARDO, 2010, p. 223).

Retomando Zizek, ele nos mostra como o plano geral, em Hitchcock, pode ser usado em conjunto com o plano subjetivo para reforçar essa sensação de cumplicidade entre personagem e espectador. Em *Psicose* (1960), por exemplo, na cena da escada, em que o detetive Arbogast é morto pelo travestido Norman Bates, o diretor oscila entre um plano geral e o plano subjetivo, que nos coloca no lugar do assassino. Sob o ponto de vista de Bates, contemplamos o rosto apavorado de sua vítima, antes de vê-la despencar escada abaixo. A este plano geral absoluto, acima dos personagens, chamamos “o olho de Deus”. Entre esse olhar divino e o olhar subjetivo, está a trilha de Bernard Hermann, que nos tira do pedestal para que possamos exercer o papel de criminosos, por um crime que ansiávamos já há alguns minutos, desde que o suspense começara a se construir. Da condição de observadores impassíveis, somos postos no papel de assassinos. A esse propósito, podemos evocar ainda a clássica cena do chuveiro, na qual o espectador é tirado do papel de *voyeur* para ser posto numa posição das mais desconfortáveis, que alterna o ponto de vista subjetivo do assassino com o da vítima.

Mas como esse procedimento se faz notar no conto de Ana Teresa Pereira? Na articulação com o outro procedimento a que nos referíamos, a metalepse, entendida aqui como “mudança de nível, quando se produz uma aproximação furtiva entre a narração e a ficção” (REUTER, 2002, p. 86). No filme *Nightmare*, a metalepse ocorre logo no início, mas internamente à diegese, ou seja, sem implicar diretamente (ao menos não ainda), o leitor do conto ou o espectador do filme. A metalepse se dá entre

o nível do passado (a fotografia) e do presente (a personagem de Ingrid Bergman contemplando a foto).

No plano inicial há uma igreja e uma pequena multidão que esconde parcialmente os noivos que acabaram de sair. Destaca-se a figura de Alfred Hitchcock com uma máquina fotográfica encostada ao rosto.

O plano seguinte mostra-nos uma mão segurando a fotografia. O rosto sorridente de Bogart, a expressão melancólica de Ingrid Bergman com flores brancas no cabelo. A câmara recua um pouco e vemos a mulher que segura a foto. Nesse momento uma mão pousa no seu ombro e ela volta-se soltando um pequeno grito (PEREIRA, 1997, p. 140).

Assim como os procedimentos nomeados anteriormente (a saber: a emulação do *travelling* e o plano geral), a metalepse promove o estabelecimento de um ponto de vista subjetivo por parte do leitor. E o faz recuperando o motivo da fotografia e do cartão-postal, importante em *Rebecca*, o filme. A segunda senhora de Winter conhece Manderlay apenas por um cartão-postal, que vira ainda menina. E é assim, como um espaço algo de sonho, que a propriedade nos é apresentada, majestosa, descortinando-se sob a vegetação e sob a chuva aos olhos da protagonista, sem fôlego. Não à toa, todos os planos gerais da propriedade são filmados com maquetes, cuja utilização, nas palavras de Truffaut, “idealiza plasticamente o filme, lembra gravuras e reforça ainda mais o aspecto de contos de fadas” (TRUFFAUT, 2004, p. 131). É como se a sra. De Winter vivesse dentro daquela gravura de sua juventude.

Esse motivo é recuperado por Pereira.

Quando vemos a casa há sempre nevoeiro (nevoeiro que existe mesmo dentro da torre) e **temos a impressão de estar a olhar para uma velha gravura** (o que faz sentido porque o realizador utilizou uma **maqueta** em todas as cenas exteriores) (PEREIRA, 1997, p. 140, grifos meus).

No desfecho do conto, somos conduzidos pelo plano geral para contemplarmos a casa à distância. Nesse momento, é como se contemplássemos uma maquete:

Hitchcock acrescentou [na entrevista]: “Sim, é uma velha história, um conto de fadas, talvez... É acima de tudo, literalmente, um pesadelo”.

Mas um pesadelo de quem?

Porque nem sabemos claramente quantas personagens tem a história (seres sem alma que não se distinguem uns dos outros...). Se o final parece indicar que não existem dois irmãos mas sim um único homem (nunca o saberemos de facto), a parecença da governanta com Ingrid Bergman quase sugere que há uma única mulher...

Qual dos dois sonha?

(...)

E, se quatro personagens podem ser duas, talvez duas possam ser uma só.

Talvez só exista um sonhador na casa sobre os rochedos, talvez só haja uma presença nos quartos abandonados, na torre de pedra batida pelas ondas. Qual deles...

Ou talvez não exista ninguém.

Um sonho sem sonhador.

Quase o vazio.

Uma simples maquete (PEREIRA, 1997, p. 144, grifo meu).

Por uma analogia que o cinema de Hitchcock e o conto de Ana Teresa Pereira nos condicionaram a aceitar, perceber a artificialidade daquele cenário, como uma maquete, nos dá “a impressão de estar a olhar para uma velha gravura” (PEREIRA, 1997, p. 140). Os sentidos daquela história, vaga desde o início, se diluem, e a própria história, junto com o lugar, se desvanece, transformados em imagem, como um sonho: quantos personagens teríamos em cena? São todos presenças fantasmáticas

na casa/maquete vazia? E se nós, leitores/espectadores, somos postos ao final diante de um plano geral (o “ponto de vista das gaivotas”), a partir do qual vemos a casa como uma maquete, não estaríamos também, por analogia, e como a personagem de Ingrid Bergman, com uma imagem às mãos, um postal, uma foto? E, como numa narrativa em abismo, seríamos nós, leitores/espectadores, implicados por essa artificialidade na própria narrativa que temos à frente, numa metalepse final, em que os sonhadores seríamos nós mesmos, projetando sentidos naqueles duplos e fantasmas de um conto de fadas gótico?

As narrativas de Ana Teresa Pereira emulam à exaustão procedimentos e imagens de certa tradição do gótico inglês, mais precisamente o neogótico do século XX, de que *Rebecca*, o livro, é um claro exemplo. Em “O ponto de vista das gaivotas”, porém, a autora opta por emular também procedimentos da filmografia de Alfred Hitchcock, estabelecendo um produtivo diálogo interartístico, a partir de um jogo entre as diferentes camadas da narrativa – o passado da protagonista, seu presente, o plano do leitor/espectador –, implicando diretamente o leitor na construção de sentidos do conto.

REFERÊNCIAS

BARRICHELO, Andressa. Planos possíveis (entrevista a Ana Teresa Pereira). *Jornal Rascunho*, Curitiba, maio 2018.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

DU MAURIER, Daphne. *Rebeca*. Tradução Alda Rodrigues. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

GUIA pervertido do cinema, O. Direção Sophie Fiennes. Reino Unido, Doc & Film, 2006, 150 min. Disponível em: <https://vimeo.com/20498004>. Acesso em: 22 fev. 2020.

PEREIRA, Ana Teresa. *Matar a imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

PEREIRA, Ana Teresa. *A última história*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

PEREIRA, Ana Teresa. *A cidade fantasma*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

PEREIRA, Ana Teresa. *Se eu morrer antes de acordar*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

PEREIRA, Ana Teresa. *O verão selvagem de teus olhos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

PEREIRA, Ana Teresa. *Karen*. São Paulo: Todavia, 2018.

REIS, Amândio Pereira. Os filmes (d)escritos de Ana Teresa Pereira: *Nightmare*, de Alfred Hitchcock, e *The double*, de David Cronenberg. *Matlit*, 1.2, p. 25-38, 2013.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 2008.

REUTER, Ives. *A análise da narrativa*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SARDO, Anabela Naia. Os “Intertextos” explícitos na obra de Ana Teresa Pereira: Elementos paratextuais que unificam os mundos paralelos. *Millenium*, 49, p. 7-37, jun./dez. 2015.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução Rosa Freire d'Águiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PATRIA, DE LA LITERATURA A LA TELEVISIÓN

María Marcos Ramos
Javier Sánchez Zapatero

INTRODUCCIÓN: TERRORISMO, LITERATURA Y CINE

Hasta hace unos años, era lugar común aludir a la escasa repercusión que el terrorismo etarra había generado en el ámbito de las narrativas literaria y audiovisual. Ricardo Senabre, por ejemplo, aludió a la forma “discretamente elusiva” (2006) en que el tema había aparecido en novelas y cuentos de las décadas de 1980, 1990 y 2000. Existía, en general, la sensación de que el fenómeno terrorista, pese a su innegable repercusión en la vida social y política del país, era un asunto tabú al que los creadores no se acercaban por diversas razones, oscilantes entre el miedo a comprometerse, el pudor que podía suponer acercarse al dolor y al miedo ajenos, la falta de perspectiva o la imposibilidad de plasmar a través de la literatura una problemática compleja y bárbara, atravesada por múltiples aristas y muy complicada de representar.

No obstante, un repaso a las películas y a las obras literarias de las últimas décadas del siglo XX revela que, realmente, han sido más de las que habitualmente se creen en el imaginario popular los acercamientos al tema. En el ámbito audiovisual, de hecho, Santiago de Pablo ha

llegado a afirmar que en la década de 1980 se produjo incluso un “cansancio de la audiencia ante una excesiva repetición de temas en el cine vasco” (2006, p. 272) por parte de directores como Imanol Uribe, Javier Rebollo o Ernesto del Río. Sintomático caso fue el del primero de los autores citados, que dedicó a la problemática terrorista la denominada “trilogía vasca” –*El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte del Mikel* (1983)– u otros de sus filmes como *Días contados* (1994) y *Plenilunio* (2000). De forma análoga, en la literatura se sucedieron, desde la publicación de *Cacereño* (1969), de Raúl Guerra Garrido –en la que, dentro de una historia de corte social ambientada en el País Vasco, aparecen menciones a la actividad de una por entonces incipiente ETA– diversos hitos que demostraban que, en realidad, sobre la actividad de la banda y la situación social y política en el País Vasco se ha escrito más de lo que espontáneamente se suele pensar. El propio Guerra Garrido, Antonio Muñoz Molina, Bernardo Atxaga o, de forma más reciente, autores vinculados a la novela negra como José Luis Caballero o José Jabier Abasolo fueron algunos de los que invirtieron la tendencia y comenzaron a mostrar una preocupación por reflejar desde el ámbito de la literatura la complejidad de lo sucedido en el País Vasco que años después han retomado, sin ánimo de exhaustividad, Adolfo García Ortega, Gabriela Ybarra, Edurne Portela, o, en el mismo ámbito euskaldún de Atxaga, Ramon Saizarbitoria, Harkaitz Cano o Jokin Muñoz.

Así, durante los últimos años, coincidiendo con el anuncio del cese definitivo de la actividad armada de ETA y con la normalización de la convivencia ciudadana en el País Vasco, la situación ha ido invirtiéndose, y cada vez es más frecuente encontrarse con productos culturales y artísticos –novelas, colecciones de cuentos y películas, pero también novelas gráficas y series de televisión– que trata el tema. Incluso desde la academia se ha acrecentado este interés, como demuestra la publicación de exitosos ensayos como *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia* (2016), de Edurne Portela, en el que, entre otras cuestiones, se reflexiona sobre el papel desarrollado por la literatura y otras creaciones artísticas en la configuración del terrorismo en el imaginario colectivo. No en vano, en la ficción televisiva se ha producido el inaudito de que

dos series cuyo argumento central se centraba en el mundo de ETA se estrenaron, con gran aceptación popular y mediática, en el mismo año: *La línea invisible* (Movistar+, 2020) y *Patria* (HBO, 2020). Lejos de ser excepcionales, estas dos series han venido a continuar con el constante interés que durante los últimos años ha mostrado la televisión por el tema, creando diversas series y documentales, como evidencian los muy recientes casos de *ETA, el final del silencio* (Movistar +, 2019) o *El desafío: ETA* (Amazon Prime Video, 2020).

EL CASO DE FERNANDO ARAMBURU

Dentro de este panorama general, cabe destacar cómo el interés por la dimensión intrahistórica y humana del llamado “conflicto vasco” late en buena parte de la producción literaria de Fernando Aramburu. El terrorismo, y de forma concreta las consecuencias que su efecto ha generado en la sociedad, vertebra las tramas argumentales de las novelas *Años lentos* (2012) y *Patria* (2016), así como de los cuentos incluidos en *Los peces de la amargura* (2006) –y de alguno de los de *El vigilante del fiordo* (2011)–, y aparece de forma tangencial en *Fuegos con limón* (1996) y *El trompetista del Utopía* (2003). La convicción de que la “derrota literaria de ETA sigue pendiente” y de que urge aportar testimonios y relatos que impidan “imponer la mentira, el mito, la leyenda” (ARAMBURU *apud* SEISDEDOS, 2016) parece haber guiado el tratamiento del tema por parte del escritor. No en vano, en *Las letras entornadas* (2015), autoficción en la que se combinan las reflexiones sobre la literatura con la evocación de experiencias vitales, señala el entierro del senador socialista Enrique Casas, asesinado por ETA en 1984, como el hito fundamental que le llevó a asumir “el compromiso de dar algún día testimonio escrito de cómo se vivió, se sintió y padeció individualmente el espantoso derrumbe moral de la sociedad” (2015, p. 52).

Ahora bien, desde que afloró en el autor la convicción de no permanecer callado ante la barbarie terrorista hasta la publicación de sus principales obras sobre la cuestión transcurrieron más de veinte años, tiempo en el que Aramburu dejó su San Sebastián natal para instalarse en Alemania, desde donde ha podido observar lo acontecido en el País

Vasco con distancia y perspectiva. Este lapso temporal se explica, en palabras del propio escritor, por la necesidad de disponer de una “larga rumia reflexiva” capaz de dotarle de “madurez y acaso aplomo para abordar el tema con las suficientes garantías (...) artísticas” (2015, p. 55). Una vez predispuesto y convencido de poder llevar a cabo la tarea, Aramburu se lanzó a escribir con el propósito de actuar “contra los hombres que infieren sufrimiento a otros hombres y contra quienes aplauden sus acciones criminales o las justifican, las trivializan o les restan importancia, (...) contra sus excusas políticas, encaminadas a bruñir con una capa de presunto heroísmo lo que no es sino la aspiración de construirse un paraíso social con sangre ajena” y, al mismo tiempo, de situarse “a favor de la dignidad de las víctimas de ETA” (2015, p. 55-57). Es la suya, en definitiva, una producción narrativa marcada por el humanismo y el compromiso, puesto que “si el proyecto terrorista pretende anular a la víctima, de modo que no cuente ni signifique sino como cifra de su macabra contabilidad guerrera, el proyecto literario de Aramburu aspira a que ese ser humano cuente como tal y perdure en el ánimo y la memoria de los lectores” (DÍAZ DE GUEREÑU, 2007, p. 185). Para Ricardo Menéndez Salmón, de hecho, las obras del escritor vasco “han apuntado siempre a salvaguardar un doble valor, que en realidad es uno solo: el del individuo frente a la ideología, y el de la propia literatura frente a su domesticación dentro de un sistema huérfano de sentido” (2012).

PATRIA: LA NOVELA

Ese mismo contexto espacial y social, pero ambientado en unas décadas posteriores, está presente en *Patria*, que aborda el conflicto vasco, ahondando en las dimensiones del tajo que dividió a la sociedad durante décadas, y mostrando cómo el fin del terrorismo no ha supuesto la asunción de sus culpas por parte de los verdugos ni el reconocimiento del sufrimiento de las víctimas y que, por tanto, el aparente cierre de las heridas no ha conllevado su cicatrización. Aunque el escenario físico no llega a identificarse a lo largo de la novela –muchos lo han identificado, no obstante, con Hernani–, la reconstrucción del espacio evoca algunas de las principales señas de identidad de una cultura marcada

por el matriarcado, la pervivencia de ciertas tradiciones autóctonas o la relación social a través de la cuadrilla y el *txikiteo*. En ese contexto, gracias al relato de la cotidianeidad de dos familias vascas que pasan de la amistad al enfrentamiento por culpa de la política –o, más bien, como ha señalado Vargas Llosa, “de la violencia disfrazada de política” (2017)–, la novela va exponiendo el envilecimiento del clima social vasco, mostrando el estigma que supuso para unos el hecho de ser objetivo de los violentos –ejemplo de la paranoia que supuso vivir en un lugar en que ser víctima suponía, además de un daño en sí, ser repudiado– y la impune normalidad con la que otros, en un claro ejercicio de matonismo, alardeaban de su apoyo a ETA. Entre estos dos extremos se sitúa la indiferencia silenciosa a la que el miedo llevó a muchos, convertidos en cómplices de la violencia etarra incapaces de actuar pese a ver a sus vecinos soportar amenazas, insultos, extorsiones y, cómo no, asesinatos que incluso en algunas ocasiones llegan a justificar con “eufemismos (...) cargados de hipocresía” (VALLS, 2016) como el reza que “ETA no mata sin causa” (ARAMBURU, 2016, p. 460). El carácter totalizador de *Patria*, y su intento de retratar todas las complejidades de lo sucedido en el País Vasco, ha sido expuesto por José-Carlos Mainer, quien ha advertido de que en la novela “está todo: el mundo de la lucha armada y el encarcelamiento de sus héroes, la hipócrita y cruel ocultación de sus víctimas, la constitución de una mentalidad de ‘pueblo elegido’ y perseguido, el bochornoso papel de la Iglesia católica y sus imanes parroquiales, la diaria y sistemática práctica de división de una comunidad en buenos y malos” (2016). Huyendo de maniqueísmos, pero teniendo muy claro quien empuñó las armas y quien sufrió sus efectos, este paisaje humano es descrito revelando que también hay sufrimiento en el lado de los verdugos y que incluso en las víctimas pueden detectarse gestos de ambigüedad moral. Así, se relata el autodestructivo dolor que impera en el seno de la familia del etarra Joxe Mari junto a la complicidad –atemorizada y pragmática– que implica el pago del impuesto revolucionario por parte del Txato, quien terminará siendo asesinado.

A la importancia de narrar esa situación y de dar presencia a un colectivo muchas veces silenciado como el de las víctimas se suma la de

hacerlo con un lenguaje que intenta captar los registros de las particularidades del castellano hablado en el País Vasco, así como ciertos usos en euskera en el ámbito doméstico. A través de un mosaico de más de cien capítulos breves, saltando atrás y adelante en el tiempo, se van relatando las peripecias de los miembros de las familias protagonistas, cuyas vidas jamás parecen liberarse de un yugo terrorista que impregna todo, incluso lo más anodino. La voz narrativa va cambiando, combinando la omnisciencia con la polifonía, los cambios de persona gramatical y el uso del estilo indirecto libre, de forma que el lector termina por no saber quién le cuenta la historia, porque realmente se la cuentan el narrador y todos los personajes a la vez, haciendo así que emerja ante él viva y veraz.

Sin buscar el dramatismo exagerado ni la fácil empatía con el público a través de la conmoción, Fernando Aramburu logra con *Patria*, al igual que antes lo había hecho con *Años lentos* y *Los peces de la amargura*, abordar un tema tan espinoso, polémico y difícil como es el del conflicto vasco partiendo de la premisa de que ante el horror y la barbarie terrorista no hay equidistancia posible. El escritor donostiarra aporta un realista fresco de los años de violencia en el País Vasco en el que hay un lugar privilegiado para la tradicionalmente silenciada intrahistoria humana, que nunca tendrá sitio en los libros de texto ni en los grandes relatos públicos, pero que es, al fin y al cabo, la que hace mover el mundo. Lejos de acusar y repartir culpas, en su retrato solo hay hechos y dolor –procedentes de todos los ámbitos, puesto que en sus obras aparece la violencia terrorista, pero también la “guerra sucia” o las torturas a los presos–, suficientes para que sea el lector quien saque sus propias conclusiones. Mostrando sin querer juzgar, pero sin dejar nunca de ser consciente de que toda estética implica una ética y que escribir sin comprometerse es sinónimo de mala literatura, su producción literaria se eleva a la categoría de imprescindible, tan llena de humanidad como de valores literarios.

PATRIA: LA SERIE

El éxito de ventas y, en general, crítica de *Patria* no solo elevó a Aramburu a una posición referencial en el campo literario, sino que provocó la venta de centenares de miles de ejemplares y la conversión de la novela en un *long-seller* de indudable tirón mediático y capacidad de influencia imitativa en el ámbito literario. Y, claro está, semejantes circunstancias, más allá de la calidad estética de la obra, explican su conversión en producto televisivo.

Para explicar el surgimiento de la serie, Aitor Gabilondo, *showrunner* de la productora Alea Media, explica que estaba “haciendo unos bosquejos de una serie sobre mis años de juventud en Donosti, enlazándolos con el fondo de violencia que existía en los años 80, donde había atentados cada semana” (CUBELLS, 2020) cuando al leer *Patria* sintió que era “algo que me puede interesar contar, era un mundo muy reconocible para mí” (CUBELLS, 2020). Como ha comentado en diversas entrevistas, la lectura de *Patria* fue catártica para él, ya que “por fin alguien ponía voz a los que no hemos sacado nada de todo esto y hemos tenido un montón de sentimientos difíciles de digerir” (BELATEGUI, 2020). Gabilondo es donostiarra, sus abuelos, como él mismo ha declarado, tenían una carnicería en el mercado de la Bretxa que se encuentra situado en la Parte Vieja donostiarra y pertenece a una extensa familia en la que hay periodistas –Iñaki Gabilondo es su tío y Estíbaliz Gabilondo es su prima–, políticos –Ángel Gabilondo es tío y fue Ministro de Educación del 2009 al 2011 y desde 2015 es diputado y portavoz del Grupo Parlamentario Socialista en la Asamblea de Madrid–, médicos, religiosos, etc. La historia, por tanto, le tocaba de cerca ya que es “euskaldún, fui a la ikastola, toda mi familia es vasca, nací en 1972, mi vida ha estado atravesada por la historia de ETA, y más que eso, de ETA a ras de suelo, en la calle. Y necesitaba contarlo” (HERMOSO, 2020). La banda terrorista ETA no era ajena a su vida, como a la de cualquier vasco o residente en el País Vasco en los años en los que la banda estaba activa, ya que tuvo “un amigo muy querido que fue asesinado por ETA. Y he tenido conocidos que acabaron en ETA. Y alguno de esos conocidos estuvo relacionado con la muerte

de ese amigo. También he tenido familiares amenazados que han tenido que vivir con escolta” (HERMOSO, 2020).

Gabilondo, al conocer la historia de *Patria*, “compró los derechos tras leer una sinopsis, cuando el libro aún no había sido publicado” (BOYERO, 2020) y se puso a realizar el proceso de adaptación, siendo lo más fiel posible al libro, manteniendo su esencia pero también siendo muy consciente que esta fidelidad es un arma de doble filo pues, por un lado, se asegura, a priori, el éxito del público pero, por otro, hay que tener en cuenta las expectativas que el lector espera de la traslación de las palabras en imágenes pues la notoriedad de la obra literaria “aumenta la susceptibilidad de ésta a ser criticada y hasta rechazada, pues el espectador estará acostumbrado a los personajes, los espacios y la trama” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 40). A pesar de esta contrariedad, André Bazin (1966, p. 54) indica que “por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura”. Es muy habitual la comparación que se realiza entre libro y película y la utilización de frases como ‘la novela es más que la película’ y ‘la novela es mejor que la película’. Sin embargo, “una adaptación no defraudará si (...) logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia y si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si se ha realizado una película auténtica” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 56). Para el crítico cinematográfico del ABC, Oti Rodríguez Marchante, la adaptación ha cumplido esos objetivos de no defraudar al lector, puesto que es muy ajustada a lo que esperaba ver. Leí la novela en su momento, me gustó mucho, y me llenó de ideas y de sentimientos, y la serie está a la altura en el sentido narrativo del asunto que trata” (MOYANO, 2020, p. 10-11).

Cuando se adapta un texto literario se debe ser consciente que no todas las novelas son susceptibles de ser adaptadas o que aquellas que pueden ser adaptadas quizás presenten dificultades con algunos aspectos

tos. Por ejemplo, una novela en la que predominen los procesos psicológicos de los personajes o en la que la mayor parte de los diálogos son monólogos interiores será más difícil de adaptar que una novela en la que predomine la acción. *Patria* es una novela con una estructura muy compleja, cuya historia, como ya ha sido mencionado, está contada “por un narrador omnisciente, externo, que a menudo les cede la voz a los personajes, valiéndose del estilo indirecto libre; por tanto, se cuenta desde una perspectiva múltiple” (VALLS, 2016, p. 233) en la que no se sabe quién es el que cuenta su parte de historia “porque las frases –casi ráfagas– escritas en primera persona se mezclan con las formas del estilo indirecto libre y con la presencia mayoritaria de un narrador que todo lo gobierna y organiza” (MAINER, 2016), lo que condiciona, sin lugar a dudas, su traslación al relato audiovisual. Así, en la novela de *Patria*, en la que hay una mezcla de narrador omnisciente externo y narrador protagonista, esta tarea es compleja y hubiese requerido de un mayor proceso de realización, pues como señala el crítico de televisión Iván Reguera (2020) es cuanto menos cuestionable las secuencias en las que los dos personajes femeninos principales, Bittori y Miren, hablan en voz alta para explicar lo que les pasa por su cabeza: en el caso de la primera su interlocutor es su marido ya difunto, Txato, al que habla en la tumba cuando va al cementerio, que, simbólicamente, representa un lugar de recuerdo, o mirando su retrato y en el de la segunda, Miren, se dirige a San Ignacio, el patrón de su pueblo. En la ficción audiovisual “cuando un personaje verbaliza lo que siente y piensa es que algo se está haciendo mal” (REGUERA, 2020). Es cierto que cuando un texto recurre a tanta voz interior resulta muy complejo trasladar estos pensamientos a imágenes o diálogos pues uno no habla como piensa generalmente, por eso la ficción se debe esforzar en que los personajes muestren cómo se sienten sin verbalizarlo. Para la crítica Beatriz Martínez, de la revista *Fotogramas*, a pesar de que “se enfrentaba a algunos retos, por ejemplo, cómo plasmar la voz interior de los personajes, consigue plasmar en imágenes las emociones que surgen de las páginas del libro de una manera muy orgánica (...) es un trabajo realmente muy meticuloso y concienzudo” (MOYANO, 2020, p. 10-11).

Además, la novela *Patria* presenta un orden singular que “se ha sedimentado en un centenar de capítulos breves que adoptan la unidad de un cuento” (MAINER, 2016) y no mantiene una linealidad ni una “cronología estricta, sino una sucesión de naturaleza emocional” (MAINER, 2016). La adaptación realizada por Gabilondo se mantiene fiel a la novela de Aramburu, siendo consciente de que “en su estructura reside el éxito del entramado de puntos de vista, sentimientos encontrados, rencores, posicionamientos éticos, impulsos viscerales y fidelidades mal entendidas” (ALDARONDO, 2020) por lo que plasma la historia, los personajes, el contexto, las tramas y subtramas de esta y las transformaciones que se realizan se derivan del cambio del discurso, es decir, transformar las palabras en imágenes¹ por lo que hay “una fidelidad rigurosa hacia el texto literario y, por tanto, no se puede rechazar la adaptación por algún tipo de traición; pero no hay obra fílmica significativa y autónoma respecto al original” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 64). Las adaptaciones realizadas como ilustración, como es el caso de *Patria*, se realizan con “textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el *qué*) mucho más que en el discurso (el *cómo*)” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 64). En este caso, en la adaptación de *Patria* primaba contar el daño que ETA hizo en la sociedad vasca por encima del cómo y, como afirmó Juan Claudio de Ramón en una columna de opinión publicada en *El País* en el año 2018 tras la lectura de la novela y que puede ser aplicable a la serie, “estamos ante un caso donde la utilidad social del arte desborda con creces sus valores estrictamente estéticos” (DE RAMÓN, 2018). En este caso, se mantiene además, ya que “el respeto a la sintaxis de la narración, a la austeridad y a la voluntad de no-adorno presentes en la obra de Aramburu es una de las marcas de la serie de HBO” (HERRANZ, 2020) por lo que la ficción televisiva mantiene, además, la coherencia estilista de la obra literaria pues se parte de un relato con una estructura moderna y se construye también una ficción audiovisual moderna que juega con los tiempos y

1 Convendría recordar las palabras del guionista y director de cine Gonzalo Suárez sobre la deuda que tienen el cine con la literatura pues como afirma “la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 34).

los narradores, además de utilizar recursos narrativos y estilísticos propios de una ficción audiovisual contemporánea.

La serie consta de ocho capítulos de casi una hora de duración cuya producción siguió el modelo de producción de ficciones estadounidenses en el que la tarea principal de conceptualización de la serie recae sobre el *showrunner* quien es el creador y, a menudo, el guionista. Según este modelo, los directores son quienes ejecutan las directrices del *showrunner* aportando su experiencia práctica. En *Patria* hubo dos directores, Félix Viscarret y Óscar Pedraza², quienes se dividieron la dirección de los capítulos ocupándose cada uno de dos bloques de cuatro cada uno –Viscarret dirigió los cuatro primeros y Pedraza los cuatro últimos–, aunque trabajaron de forma conjunta ciertos aspectos relacionados con el lenguaje narrativo y de manera conjunta la planificación de la secuencia del asesinato de Txato que se repite a lo largo de toda la ficción.

La historia de *Patria* se desarrolla en ocho capítulos que se titulan: “Octubre benigno”, “Encuentros”, “Últimas meriendas”, “Txato, entzun, pim, pam, pum”; “El país de los callados”; “Patrias y mandangas”, “Pan ensangrentado” y “Mañana de domingo”, títulos que se corresponden con títulos de los capítulos del libro –el primero de los capítulos de la serie se corresponde con el segundo del libro, el segundo con el capítulo número quince, el tercero con el catorce, el quinto con el septuagésimo, el sexto con el octogésimo octavo y el último con el centésimo vigésimo quinto–, salvo el cuarto episodio en el que solo la primera parte “Txato, entzun” se corresponde con el título del capítulo sexto. Mientras, “El país de los callados” se corresponde con una frase de una conversación que Gorka tiene con Ramontxu cuando se entera del asesinato del Txato. Los dos primeros se emitieron en HBO el 27 de septiembre de 2020 y los

2 Pedraza se incorporó a la producción después de las desavenencias de Aitor Gabilondo con Pablo Trapero, el director argentino que había sido contratado para dirigir los cuatro primeros capítulos. Tras ser despedido de forma fulminante porque “había entrado como elefante en cacharrería” (BELINCHÓN, 2019), Félix Viscarret asumió la dirección de estos capítulos y Óscar Pedraza se hizo cargo de los cuatro últimos. Pablo Trapero y Félix Viscarret no fueron los primeros nombres que se barajaron para la dirección de la ficción ya que “durante meses se rumorearon nombres como Fernando González Molina (Palmeras en la nieve) o la pareja formada por Mateo Gil y Alejandro Amenábar” (BELINCHÓN, 2019).

siguientes los domingos hasta el 8 de noviembre de 2020, fecha en la que se emitió el último.

Una decisión importante que se debe tomar cuando se hace una adaptación, especialmente en obras largas medidas no tanto en número de páginas sino en cuanto a personajes y tramas es cuánto quitar, qué eliminar y qué dejar. Es relevante porque cuanto mayor es el libro “el lector tiene más tiempo para crear un lazo de identificación con las situaciones y personajes de la narrativa, mientras que en la película este tiempo se reduce y por lo tanto la experiencia parece ser menos significativa” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 56). En este caso la adaptación partía con la ventaja de que el tiempo fílmico de una serie es mayor que el de una película y más en este caso cuando se trataba de ocho capítulos de una hora de duración. El proceso adaptativo realizado por Aitor Gabilondo ha sido de tipo reduccionista ya que se han tenido que recortar algunos pasajes y obviar otros en aras de ajustar el relato al tiempo del discurso ficcional –como por ejemplo, la boda de Gorka y Ramontxu que en la serie solo es anunciada pero que en la novela sí se narra y se cuenta, incluso, que acuden Miren y Joxian– y algunos personajes han desaparecido en el proceso, como la novia de Joxe Mari cuando este está en la cárcel, una chica de Ondarroa que se enamora de él cuando acude a visitarlo. Como señala el crítico Mikel Labastida (2020) “tal vez se hayan eliminado algunos más de la familia de Miren que de la de Bittori y eso priva al espectador e empatizar un poco más con los primeros, que pese a ser más hoscos tienen también momentos tiernos y de arrepentimiento”. El hecho de que la mayor reducción se haya producido con la familia abertzale impide al espectador que no haya leído la novela comprender la actitud, especialmente, de Miren con respecto a su amiga Bittori ya que no se termina de entender bien cómo dos amigas íntimas, que comparten confidencias todos los domingos por la tarde en un bar tomando chocolate con churros, que han criado a sus hijos juntos y han cimentado más que una amistad, dejen de hablarse de la noche a la mañana cuando ambas más necesitan el apoyo la una de la otra, pues Bittori sabe que ETA amenaza a su marido y, por extensión, a su familia y Miren ha visto cómo uno de sus hijos, con el que mayor entendimiento tiene, se va

de la casa familiar a emprender una vida difícil y compleja como puede ser la de ingresar en ETA. En la novela el personaje de Miren tiene mayor protagonismo y permite entender, aunque la comprensión queda para el lector, su actitud y alejamiento de Bittori, que incluso sorprende a su propio marido, como le manifiesta en una conversación que tienen cenando cuando han aparecido en el pueblo pintadas amenazantes contra el Txato y tras no haberle dirigido la palabra a Bittori cuando han coincidido en la carnicería del pueblo e incluso le ha colgado el teléfono cuando esta le ha llamado para saber qué había pasado:

Joxian: Primero lo de Joxe Mari y ahora esto.

Miren: No es lo mismo. Mi hijo jugándose la vida por Euskal Herria y esta gentuza no para de explotar al pueblo. Pues donde las dan las toman.

Joxian: ¿Gentuza? Si ayer mismo estuviste tomando café con ella.

Miren: Ayer era ayer. Hoy es otro día. Ya no hay amistad, vete haciéndote a la idea.

Joxian: Ya, pero, ¿tantos años? ¿No te da pena?

Miren: A mí me da pena Euskal Herria. Y mi hijo.

Joxian: No me voy a acostumbrar. Txato es mi amigo.

Miren: Era, ya no. Y mucho cuidado con juntarte con él, porque tendremos problemas. Lo mejor es que se marchen. Con todo el dinero que tienen, que les cuesta comprarse una casa por ahí abajo. Ya son ganas de provocar.

Joxian: No se irán. Txato es tozudo.

Miren: Se irán o les echarán. Que elijan.

En esta conversación se detecta una imprecisión, ya que sorprende que Joxian le diga a Miren si no le da pena no hablar con Bittori cuando él le ha negado la palabra a Txato e incluso le ha hecho el vacío cuando por la mañana han ido en bici con varios vecinos del pueblo y al terminar la carrera e ir a almorzar al bar de siempre no se ha acercado a él y Txato

se ha ido, sin decir nada, a su casa al ver que nadie quería que estuviese allí.

Otros personajes han visto mermada sus tramas, como sucede, por ejemplo, con Nerea, Gorka o Xabier, que apenas tienen peso en la ficción audiovisual, por lo que a veces sus acciones no son comprendidas en su totalidad. Así, en el personaje de Nerea es especialmente difícil comprender su actitud cuando se entera de la noticia de la muerte de su padre que conoce porque la ve en una televisión sin sonido en un bar de copas. No solo no dice nada a los que están con ella en el bar, sino que se acuesta con uno de ellos esa misma noche. Ella es la que insiste en hacer el amor, pese a las reticencias iniciales de él. Este acto “resulta muy falso el precipitado y agresivo polvo de la hija de Txato con su amante cuando acaba de conocer nada menos que el asesinato de su padre. Se supone que así expulsa el personaje a la muerte (Eros frente a Tánatos), pero no hay quien se lo crea y es hasta de mal gusto” (REGUERA, 2020). En el caso de Xabier, su historia de amor con Aránzazu apenas está bosquejada en la ficción televisiva, reduciéndose sustancialmente, lo que también sucede con el personaje de Gorka, especialmente en la relación con su novio Ramontxu. En ambos casos, se produce una reducción espectacular de casi la totalidad de las tramas protagonizadas por los personajes, produciéndose en ambos casos el mismo mecanismo: reducir capítulos enteros –como el viaje a Roma que realizan Xabier y Aránzazu o la boda de Gorka y Ramontxu, por ejemplo– a unas frases en un diálogo. De este modo no se puede decir que no sean incorporadas estas subtramas a la ficción televisiva, porque es cierto que están anunciadas, pero son tan breves que en realidad apenas aportan nada a la profundidad de los personajes habiendo sido quizás mejor eliminarlas o incorporarlas con algo más de profundidad.

Gabilondo ha primado la fidelidad frente a la creatividad buscando “lograr un efecto análogo tanto en el espectador como en el lector, de manera que al contar el libro en imágenes se pueda tener la misma experiencia que leyendo el libro, sin omitir detalles” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 65) y aunque se acerca a ello esto es una utopía, pues cada uno de los millones de lectores que ha tenido la novela ha creado en su men-

te su propia *Patria*, sin embargo para Aramburu, creador primigenio, y quien se mantuvo al margen del proceso adaptativo pues, como le dijo a Gabilondo: “Yo ya hice mi novela, ahora haz tú tu serie” (HERMOSO, 2020), la serie “es muy fiel, no solamente a los hechos narrados sino a su atmósfera. (...) La estética está muy lograda, ¡esta serie es muy vasca! La lluvia, los cielos cubiertos, los rincones, los bares... Todo me suena muy veraz, yo me he criado en esa tierra y sé de lo que hablo (AYÉN, 2020)”. En otra entrevista, Aramburu incluso llega a afirmar que después de ver la serie es “incapaz de pensar en los sujetos de mi novela sin ponerles la cara de los actores y las actrices de la serie. Ya no puedo ponerles aquella cara provisional que a lo mejor era la cara de mi padre o de otras personas conocidas. Es decir, esos actores han colonizado fisionómicamente a mis personajes” (HERMOSO, 2020). El autor ha conseguido, algo muy difícil, entender que el libro y la serie son dos productos diferentes al afirmar que “no espero ver en la pantalla mi novela, eso es un error” (HERRANZ, 2020) y por este motivo se mantuvo alejado, en la medida de lo posible, del proceso de adaptación porque “lo único que yo podría haber hecho en este proyecto es estorbar” (HERRANZ, 2020).

La crítica ha valorado positivamente el trabajo de adaptación realizado por Gabilondo pues ha logrado condensar “en ocho capítulos un relato tan extenso y tan lleno de matices (...) la esencia de la novela, su dureza, la impotencia que despierta, la humanidad que destila y el dolor que transmite están prácticamente intactos en la serie” (ZÁRATE, 2020), consiguiendo “un resultado magnífico, una adaptación tan creíble como apasionante” (BOYERO, 2020) que “deslumbra por su autenticidad y conmueve por su dureza” (ZÁRATE, 2020), aunque como afirma Diego Salgado de la revista *Dirigido Por*, “transmite con una cierta afectación la gravedad de los asuntos que se abordan. Ese tono austero y serio acaba por resultar monótono, más teniendo en cuenta que el relato se articula de modo convencional y discursivo, tanto da si la acción se ambienta en el presente o el pasado” (MOYANO, 2020, p. 11). Es cierto que la serie tiene sus luces y sus sombras ya que hay aspectos que podrían haberse cuidado más, como es el personaje de Miren, y por extensión el de Joxe Mari, que a veces produce cierta incompreensión por la simplicidad

y poca profundidad con el que está creada el personaje o la utilización de los monólogos para la traslación de las voces en off de los personajes, pero más allá de que sea una buena adaptación o no, habría que ver si la serie ha conseguido expresar las ideas que se encuentran en el libro y que, al margen de cierto maniqueísmo, deben serle reconocidas ciertas virtudes como ser capaz de recoger lo que fue vivir con ETA en el País Vasco cuando esta estaba activa, cuando amenazaba y mataba, pues tanto el libro como la serie se construyen para poner de relieve un relato “terrorífico, lleno de sombras y de algunas luces, de seres humanos en circunstancias permanentemente violentas y trágicas, de gente quebrada y ya para siempre a la deriva por el zarpazo de un monstruo llamado ETA que duró cinco décadas” (BOYERO, 2020).

REFERÊNCIAS

- ALDARONDO, Ricardo. El dolor interior. *El Diario Vasco*, 19 sept. 2020. Disponible en: <https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/dolor-interior-20200919002346-ntvo.html>. Acceso el: 19 sept. 2020.
- ARAMBURU, Fernando. *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- ARAMBURU, Fernando. *Años lentos*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- ARAMBURU, Fernando. *Las letras entornadas*. Barcelona: Tusquets, 2015.
- ARAMBURU, Fernando. *Patria*. Barcelona: Tusquets, 2016.
- AYÉN, Xavi. Aramburu: “Me cuesta retener las lágrimas al ver ‘Patria’”. *La Vanguardia*, 27 sept. 2020. Disponible: <https://www.lavanguardia.com/libros/20200927/483688127975/aramburu-patria-serie-hbo.html>. Acceso el: 27 sept. 2020.
- BAZIN, Andre. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1966.
- BELATEGUI, Oskar. La Patria de todos los vascos. *El Diario Vasco*, 13 sept. 2020. Disponible en: <https://www.diariovasco.com/butaca/series-tv/patria-vascos->. Acceso el: 13 sept. 2020.
- BELINCHÓN, Gregorio. El director Pablo Trapero, despedido de la serie ‘Patria’ de HBO. *El País*, 1 feb. 2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/02/01/television/1549017935_766450.html. Acceso el: 10 nov. 2020.

BOYERO, Carlos. “Patria”, una apuesta fuerte, trascendente y ganada. *El País*, 13 sept. 2020. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/09/12/eps/1599914957_179915.html?rel=listapoyo. Acceso el: 10 nov. 2020.

CUBELLS, Mariola. Aitor Gabilondo, creador de “Patria”: “La gran obsesión de mis padres era que no cayera en la droga o en ETA”. *Huffington Post*, 25 sept. 2020. Disponible en: <https://cutt.ly/ujM0IYk>. Acceso el: 25 sept. 2020.

DE RAMÓN, Juan Claudio. ETA y nosotros. *El País*, 14 mayo 2018. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/05/11/opinion/1526057293_172087.html. Acceso el: 25 sept. 2020.

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. Intimidación en el daño: Las víctimas del terrorismo en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu. *Monteagudo* 12, p. 185-196, 2007.

GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Madrid: Austral, 1985.

HERMOSO, Borja. “Patria”: del fenómeno editorial a la serie más esperada sobre ETA. *El País*, 13 sept. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/09/11/eps/1599822651_805659.html. Acceso el: 13 sept. 2020.

HERRANZ, David. El escritor Fernando Aramburu, autor de “Patria”, durante su visita al rodaje de la serie en el verano de 2019. *El País*. 15 jul. 2019. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/09/11/eps/1599822651_805659.html. Acceso el: 13 sept. 2020.

MAINER, Jose-Carlos. Patria voraz. *El País*, 2 sept. 2016. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/08/29/babelia/1472488716_680855.html. Acceso el: 13 sept. 2020.

MOYANO, Alberto. Una serie honrada, muy emocionante y muy útil para la reconciliación. *El diario Vasco*, 19 sept. 2020. Disponible en: <https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/serie-honrada-emocionante-20200919002345-ntvo.html>. Acceso el: 19 sept. 2020.

OLIVEIRA LIZARRIBAR, Ana. Félix Viscarret: “Dirigir ‘Patria’ ha sido una experiencia única”. *Noticias de Navarra*, 12 sept. 2020. Disponible en: <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2020/09/12/dedicarme-dedico-habiam-tenido-especial/1077508.html>. Acceso el: 19 sept. 2020.

PABLO, SANTIAGO DE, Contreras. *Tierra sin paz*. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

PORTELA, Edurne. *El eco de los disparos*. Cultura y memoria de la violencia. Barcelona: Gaxalia Gutenberg, 2016.

REGUERA, Iván. “Patria”: pros y contras de la serie más esperada del año. *Cuarto poder*, 30 oct. 2020. Disponible en:

<https://www.cuartopoder.es/cultura/2020/09/30/patria-pros-y-contras-de-la-serie-mas-esperada-del-ano/>. Acceso el: 30 oct. 2020.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

SEISDEDOS, Iker. Fernando Aramburu: La derrota literaria de ETA sigue pendiente. *El País*, 2 sep. 2016.

SENABRE, Ricardo. Los peces de la amargura. *El cultural*, 7 sept. 2006.

VALLS, Fernando. En el caldero de las brujas. *Diablotexto Digital* 1, p. 232-239, 2006. DOI: 10.7203/diablotexto.1.9052. Acceso el:

VARGAS LLOSA, Mario. El país de los callados. *El País*, 5 feb. 2017.

ZÁRATE, Pedro. Al fin llega “Patria”, una adaptación que deslumbra por su autenticidad y conmueve por su dureza. *Vertele*, 26 sept. 2020. Disponible en: https://vertele.eldiario.es/noticias/Critica-Patria-serie-HBO-estreno-Aitor-Gabilondo-Fernando-Aramburu_0_2271372864.html. Acceso el: 26 sept. 2020.

VIOLÊNCIA, SUJEITOS EX-CÊNTRICOS E AUTORREFLEXIVIDADE: SOBRE “A COLEIRA DO CÃO” E AMORES PERROS¹

João Pedro C. Faccio
Wellington R. Fioruci

“The time is out of joint”, o tempo está desarticulado, demitido, desconjuntado, deslocado, o tempo está desconcertado, concertado e desconcertado, desordenado, ao mesmo tempo desregrado e louco. O mundo está fora dos eixos, o mundo se encontra deportado, fora de si mesmo, desajustado”.

(DERRIDA, 1994, p. 34-35)

INTRODUÇÃO

Traçar uma definição da arte contemporânea é ainda um desafio em aberto, mas é certo que muitos dos seus segredos já encontraram

1 Este trabalho foi apresentado no XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019, porém esta é uma versão revista e ampliada.

Champollions à altura. Para muitos teóricos, trata-se de um período com moto-próprio, em parte atualizando ou reciclando aspectos do período anterior, relativo ao modernismo, em parte trazendo novos contornos tanto do ponto de vista estético quanto temático. Para tais teóricos, dentre os quais é possível destacar os nomes de Merquior (1979), Eco (1985, 1988), Santiago (1989), Hutcheon (1991), Schøllhammer (2009) e Imbert (2010), há muito de significativo e, portanto, relevante nesta produção, que vem se desenvolvendo desde o proteico período pós-guerra, ganhando mais projeção e fôlego a partir da década de 1960, sobretudo com os protestos civis e a ascensão de várias ordens advindas das margens. Mas não só: é o tempo do rock, dos hippies, dos punks, de um cinema na contramão do *mainstream*. Minorias e contraculturas, a nova narrativa e o novo cinema latino-americanos, eis o admirável mundo novo, ou, para empregar uma definição provocativa, eis o pós-modernismo.

É fato que o pós-modernismo possui muitos críticos. Um dos mais notáveis é Fredric Jameson (1997), teórico que associa a noção de pós-modernismo a um estágio do capitalismo tardio e avançado. O historiador inglês Perry Anderson (1999), na mesma esteira de Jameson, acrescenta às críticas ao movimento uma tendência por um historicismo fraco, quase um apanágio da direita política e do capitalismo neoliberal. De maneira semelhante, Terry Eagleton (1998) faz este mesmo percurso ideológico, atribuindo ao termo uma valoração negativa, embora reconheça alguns elementos positivos. Todos são marxistas e sustentam sua leitura pela ótica sobretudo dos sistemas de produção e sua relação direta com a globalização e o mercado cultural.

Diante de posições tão antagônicas, as quais guardam em si sua própria coerência, é preciso estabelecer algum parâmetro. Em primeiro lugar, cabe notar que não se deve confundir a produção artística e os processos históricos de caráter político e econômico que circundam contextualmente tal produção de forma a torná-los sinônimos. Evidentemente, há muitos autores cujas obras se posicionam criticamente em relação ao momento atual, ainda que lancem mão em sua estrutura de artifícios considerados caros ao pós-modernismo. Como não observar em obras literárias como *O Nome da Rosa* (1980), *Em Liberdade* (1981), *Gringo Viejo*

(1984), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) ou *Foe* (1986), via de regra consideradas alinhadas ao pós-modernismo, construtos discursivos de profunda criticidade e reflexão no que tange ao tempo histórico e ao seu posicionamento político-ideológico? Pode-se dizer o mesmo sobre filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Blade Runner* (1982), *Veludo Azul* (1986), *Pulp Fiction* (1994) ou *Güeros* (2015).

Em segundo lugar, a questão terminológica ou, mais especificamente, periodológica, parece ser a menos importante quando se trata de discutir produções artísticas. Embora tais nomenclaturas carreguem importantes definições e permitam traçar linhas de força significativas para os estudos estéticos, amiúde essas fronteiras diacrônicas convertem-se em camisas de força ou revelam-se mais fluidas do que se julga. Assim, talvez seja mais produtivo compreender a feitura e as características das obras à luz dos processos históricos de modo dialético e não a partir de uma lógica de causa e efeito, como preconiza Haroldo de Campos (1977) em seu conhecido ensaio.

Com efeito, o crítico e teórico espanhol Gérard Imbert, ao discutir o cinema contemporâneo tanto pela perspectiva histórico-social quanto pela estética, define como ambivalente o signo pós-moderno:

El cine actual es portador de nuevas mitologías, que reflejan imaginarios entroncados con el debate sobre la posmodernidad. No se trata de inscribir ésta en una visión histórica, como si una época sucediera a otra y la sustituyera, sino de mostrar rupturas, cortes, evoluciones, deslizamientos dentro de una máxima ambivalencia (IMBERT, 2010, p. 15).

Desse modo, selecionamos dois expoentes da arte contemporânea, do “Brutalismo” à ultrarrepresentação do real e de suas próprias limitações em tentar representá-lo. Os autores são Rubem Fonseca, na literatura, e Alejandro González Iñárritu, no cinema. O conto é “A Coleira do Cão”, e o filme, *Amores Perros* (*Amores Brutos*, como lançado nacionalmente).

Importa, neste breve estudo, analisar a presença da paródia e da autorreflexividade como características de obras sobre o ex-cêntrico e o marginal no pós-modernismo. Assim, traçaremos um paralelo entre as duas obras e o que elas buscam potencialmente representar. A análise parte de um argumento: se é possível afirmar que o conto e o filme selecionados estão posicionados historicamente no pós-modernismo, e tratam centralmente da pobreza e da marginalidade, dois extremos socioeconômicos da sociedade, é possível realizar a leitura comparativa das obras sob a ótica da poética do pós-modernismo como propõe Linda Hutcheon? Quais características do “ex-cêntrico” estão presentes nas obras?

Para isso, o diálogo se realizará principalmente com a obra de Linda Hutcheon, *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), mas também através das leituras de Eco, Candido, Bosi, Schøllhammer, assim como com outros trabalhos acadêmicos, como de Dário Taciano Freitas Júnior, Vinícius Carvalho Pereira e Letícia G. Vargas López.

PÓS-MODERNISMO E SUAS MARGENS: UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO

Em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon propõe, valendo-se de um amplo estudo que abrange praticamente toda a segunda metade do século XX, a afirmação de uma poética denominada de pós-modernismo. Hutcheon sugere que, principalmente a partir do pós-guerra, há o início de uma nova movimentação simbólica e econômica no mundo, com práticas e comportamentos renovados do sistema capitalista, agora muito mais virtualizado e individualista. Do ponto de vista literário, a autora salienta, logo no início da obra supracitada: “[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, p. 19). Isso porque tal poética vive a partir do seu próprio questionamento, e essa é, possivelmente, uma de suas principais características: a paródia.

Aqui – como em todos os pontos do presente estudo –, quando falo em ‘paródia’, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica no próprio âmago da semelhança (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Essa “repetição com distância crítica” é mais do que uma mera “re-visita”, é uma “recontextualização”, uma nova possibilidade crítica, a desconstrução e reconstrução. O pós-modernismo se caracteriza por atribuir novos sentidos a estruturas já consagradas – que ele mesmo costuma pôr em xeque, seja na arquitetura, na literatura ou no cinema, dentre outras produções e seus respectivos códigos sígnicos.

A ideia de “recontextualização” também é corroborada por Umberto Eco, em *Pós-escrito ao Nome da Rosa* (1985, p. 57): “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio, precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência.”

A teórica canadense busca nas teorias de filósofos como Michel Foucault alguns fundamentos importantes para refletir sobre a poética contemporânea e chegar à formulação segundo a qual o conhecimento da realidade ou acesso ao passado está condicionado pelos discursos produzidos pela criação e interpretação humanas, isto é, pela noção de textualidade, como revela esta epígrafe foucaultiana no texto da autora “Analisar discursos é ocultar e revelar contradições; é mostrar o jogo que elas estabelecem dentro do discurso; é manifestar a forma como esse discurso consegue expressá-las, incorporá-las ou proporcionar a elas uma aparência temporária” (HUTCHEON, 1991, p. 33).

A partir de tal perspectiva se pode compreender o recurso a autorreferência tão praticado na arte contemporânea e, por isso, tão discutido pelos teóricos pós-modernistas, dado que este mecanismo demonstra o caráter de fabricação dos discursos, incluindo o da própria arte. De

alguma maneira, trata-se de rever as convenções da representação no campo artístico e das premissas do liberalismo burguês, não de modo a destruí-los, mas com o propósito de repensá-los ou, no limite, colocá-los sob suspeita. Reivindica-se com tais posicionamentos não uma definição estável ou totalizante e sim uma poética na qual se tenha “[...] uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual posamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, 1991, p. 32).

No tocante aos procedimentos de caráter mais social, Hutcheon, em sua teoria, substitui o termo “marginal” por “ex-cêntrico”, portanto, segundo seus pontos de vista, os marginalizados, todos os núcleos do ex-cêntrico, “negociam” e subvertem suas passagens ao centro e novamente às margens:

O ex-cêntrico, o off-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir essa linguagem de descentralização: a aberração é um exemplo comum [...] (HUTCHEON, 1991, p. 88).

Na literatura, uma das possibilidades mais frequentes de abordagem pelos ex-cêntricos está, novamente, na paródia. Sobre esse ponto, destacamos o seguinte trecho:

[...] a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Isso se aplica claramente aos arquitetos contemporâneos que tentam combater a hegemonia do modernismo em nosso século. [...] E, sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas *gays* e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual

e masculina na qual se encontram (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Ou seja: parece ser no pós-modernismo que os guetos estão mais presentes nas literaturas mais críticas e reflexivas sobre a sociedade. Possivelmente é por isso que veremos a brutalidade das situações retratadas nas obras selecionadas para análise: a violência da urbe é parte do núcleo de ambas as histórias.

Por outro lado, na arte contemporânea observa-se um forte traço de autorreflexão discursiva, mormente calcada no apelo à participação do leitor ou ainda no diálogo com este em maior ou menor grau explícito.

O CONTO: “A COLEIRA DO CÃO”, DE RUBEM FONSECA

Conforme já citado anteriormente, a obra literária selecionada foi o conto “A Coleira do Cão”, publicada originalmente no livro homônimo, em 1965. Foi o segundo livro de contos de Rubem Fonseca. Nesse artigo, entretanto, está sendo levado em consideração o mesmo conto, porém publicado na coletânea *O Homem de Fevereiro ou Março* (1973) para indicação de páginas e citações.

Rubem Fonseca é um consagrado autor brasileiro, nascido em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Sua vasta obra inclui os livros *Feliz Ano Novo* (publicado em 1975), *O Cobrador* (1979), *Bufo & Spallanzani* (1986) e o mais recente, *Calibre 22* (2017). Seu estilo consagrou no Brasil uma literatura com foco na marginalidade, na pobreza tão cotidiana no país. Antonio Candido, no texto “A nova narrativa”, presente na obra *A Educação pela Noite e Outros Ensaios* (1989), afirma, sobre Rubem Fonseca:

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos, fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida (CANDIDO, 1989, p. 211).

Além disso, Dário Taciano de Freitas Júnior, no artigo “Três passeios pelo rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca” (2008) contribui na avaliação sobre o autor e suas representações da realidade nos centros urbanos:

Neste caso, é realmente notável a recorrência que Rubem Fonseca faz, operando a ligação entre literatura e sociedade à proporção que o autor recria literariamente o contexto sócio-histórico, mais especificamente, o dos grandes centros urbanos, ficcionalizando a violência e a criminalidade aí existentes, requerendo, portanto, uma maior observação. Em seus contos, tais imagens e situações apresentam a cidade como um sólido e poderoso significado expressivo, ou seja, ela é em si um forte símbolo social (FREITAS JÚNIOR, 2008, p. 3).

A cidade é o ponto de partida e chegada da grande maioria de suas narrativas. E é no centro urbano, mais precisamente no Rio de Janeiro do início da Ditadura Militar – meados dos anos 1960 – que o conto selecionado para o presente artigo se coloca. O conto “A Coleira do Cão” gira em torno de Vilela, um comissário (Policial Civil) que, a partir de uma série de crimes pelo Rio de Janeiro, inicia uma investigação para revelar do que se tratam tais mortes, e se elas têm ligação entre si. Paralelamente a isso, somos apresentados a uma polícia falida, com profissionais defasados, cansados, sem qualquer estrutura. Nosso ponto de análise está na figura de Vilela. Ao longo da história, o conto nos apresenta a corrupção generalizada – dos traficantes, policiais e até da imprensa –, que vinha tomando o Rio de Janeiro dos anos 1960. Ao prosseguir a história, há um confronto entre os policiais e alguns bandidos e um dos colegas de Vilela é ferido. A história termina com os policiais visitando a casa do policial ferido – que acabou morto –, para contar à esposa o ocorrido. O conto nos coloca, nesta cena final, dentro de uma casa precária, média, com uma mulher “cheia de filhos”, claramente nervosa.

Ao fechar o conto, percebemos que a história não se conclui, não há resolução na investigação, a não ser uma constatação do investigador

Vilela: “A pobreza é pior que a morte” (FONSECA, 1973, p. 258). Apesar de se pautar em uma estrutura de enredo policialesco “comum”, a história apresenta as vontades de ascensão particular de cada um – os outros investigadores, como Washington, assim como os jornalistas, que também “levam o bicho”, numa cidade desencantada consigo mesma.

O FILME: *AMORES PERROS*, DE ALEJANDRO IÑÁRRITU

A peça audiovisual selecionada para a análise é o filme *Amores Perros* (ou, como lançado no Brasil, *Amores Brutos* – 2000), dirigida por Alejandro González Iñárritu com o roteiro de Guillermo Arriaga. O filme compõe o que os autores propõem como uma trilogia. O primeiro é *Amores Perros* (2000), seguido de *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006). A trilogia não é sinônimo de continuidade, e sim de estrutura: os três filmes são compostos em bandas, técnicas e temáticas similares. Como parte dessa estrutura, as diferentes histórias que constituem cada roteiro sempre se entrecruzam, valendo-se dos recursos temporais de *back-and-forward*, em que o filme se projeta sem uma linha cronológica fixa e estável.

A obra de Alejandro Iñárritu, embora recente, é frequentemente objeto de estudo das teorias literária, linguística e cinematográfica. Cineasta mexicano nascido em 1963, sua carreira em longas-metragens iniciou justamente com *Amores Perros*. Letícia G. Vargas López, no texto “*Amores Perros*: códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milênio” (2010), por exemplo, concentra em *Amores Perros* uma definição mais ampla das obras do autor (até *Babel*):

En *Amores Perros*, Guillermo Arriaga y Alejandro González, de una forma vario-estética, hacen confluír la estética de lo visual, de lo sonoro y de lo kinésico, a la vez que la estética del arte y la estética de los medios de comunicación, y con ello estructuran un paradigma de ruptura, de cambio en el cine mexicano, a través de la anti-narración de la historia (LÓPEZ, 2010, p. 53).

Amores Perros aborda três histórias que terão seu ponto de encontro em um acidente automobilístico. No início do filme, conhecemos Octavio, pertencente a uma família pobre composta por sua mãe, o irmão mais velho e a mulher deste, por quem está apaixonado. Após descobrir que o seu cachorro, Cofi, tem certo talento para brigas, Octavio passa a retirar a sua renda das rinhas de cães, com o intuito de fugir com a cunhada, oprimida pelo marido. Durante uma briga, Cofi é baleado pelo rival de Octavio, que, por vingança, o esfaqueia, fugindo em seguida em seu carro em alta velocidade.

A segunda história é a da modelo Valeria, que tem um caso com um homem casado, o executivo Daniel. A vida de Valeria será cruzada pela de Octavio no momento em que o carro deste se choca com o dela em uma avenida qualquer da capital mexicana. O acidente afeta sobremaneira a vida da modelo, a ponto de ela ter que amputar uma de suas pernas. A terceira história é sobre El Chivo, um mendigo, ex-guerrilheiro comunista, que se tornou um matador de aluguel e assiste ao acidente supracitado. Ele acaba por salvar a vida do cão Cofi e o adota. Neste artigo, focaremos no primeiro núcleo do longa: Octavio e Valeria. Entretanto, como já mencionamos a não-linearidade temporal dos longas de Iñárritu, é muito possível que os outros núcleos interajam também neste trabalho.

Vale ressaltar, como a própria Letícia G. Vargas López afirma em seu texto, que o filme *Amores Perros* busca, além do que está no roteiro, representar a violência, a marginalidade através da técnica de câmera:

La perspectiva que impera es la de “3/4”: hay una distancia que se impone entre los personajes, y entre ellos y el espectador. (...) La cámara se mueve siempre fuera de su eje. La cámara contempla, actúa, se acerca a los personajes, los sigue. Es una cámara caótica (LÓPEZ, 2010, p. 51).

Essas são algumas das técnicas que Iñárritu utiliza, assim como Rubem Fonseca utiliza-se de períodos mais curtos, variações linguísticas coloquiais, associações de palavras mais próximas à temática da pobreza para retratá-la nas suas obras. A “câmera” de Rubem Fonseca

também é “caótica”, conforme é possível observar em um trecho do conto “Feliz Ano Novo”:

Zequinha atirou. O *cara* voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do *cara* ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é *foda*. Não vais comer uma *bacana* destas?, perguntou Pereba [...] Acho que vou *papar* aquela moreninha. [...] A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos *cornos* dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá (FONSECA, 2010, p. 20).

Na sequência, tendo em vista o propósito deste breve estudo comparativo, far-se-à a análise cruzada das duas obras em questão.

AMORES PERROS E “A COLEIRA DO CÃO”: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Colocar Rubem Fonseca como parte do Pós-Modernismo não é inédito. Erik Schøllhammer, por exemplo, em sua obra *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), relaciona a obra de Fonseca com os aspectos pós-modernistas.

Na introdução deste artigo fala-se do “brutalismo” presente nas obras selecionadas para análise. Essa referência é de Alfredo Bosi à obra de Rubem Fonseca, citada por Schøllhammer em seu livro supramencionado:

Mas a principal inovação literária foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo*. Iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Inspirado no neorrealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas des-

crições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

Acreditamos que o filme de Iñárritu corresponda ao que Bosi chama de *brutalismo*: o espaço geográfico é outro, mas as descrições e recriações das margens e dos marginalizados são recorrentes: mendigos, prostitutas, o que há de mais ex-cêntrico na sociedade. O universo de *Amores Perros* – sobretudo o núcleo “Octavio e Suzana” é, indubitavelmente, o da realidade marginal citadina, assim como o núcleo “Daniel e Valeria” revela uma dimensão altamente cínica da elite burguesa – isso fica claro através de dois recursos: o plano de câmera e na própria localização espacial dos dois núcleos. Em relação ao primeiro, percebe-se que, enquanto o núcleo *marginal* tem quase todas as cenas filmadas em câmera sem apoio, no ombro do profissional, o núcleo da *elite* tem suas cenas quase na totalidade filmada em planos médios e americanos, em câmera no tripé, *slider* ou outro recurso. Já no tocante ao segundo aspecto, enquanto Octavio e Suzana vivem na periferia mexicana, um ambiente escurecido, velho, notavelmente pobre e insalubre, Daniel e Valeria tomam cena em ambientes cosmopolitas, como o estúdio de televisão, o apartamento de alto nível e até as instalações do hospital.

No conto “A Coleira do Cão”, o personagem Vilela, que está investigando uma série de crimes, descobre que praticamente todos levam dinheiro do jogo do bicho, incluindo os jornalistas: “[...] E os jornalistas?” “Eles também levam, doutor, os repórteres” [...] “Doutor, o senhor não precisa ficar tão chateado. Dinheiro do bicho não é nada demais.

Todo mundo joga no bicho. É a coisa mais honesta que tem no Brasil.” (FONSECA, 1973, p. 235-236). A partir disso, Vilela busca evitar comunicação com a imprensa, como dar informações sobre os crimes, etc. Com isso, os jornalistas publicam uma matéria com tom absolutamente irônico e sensacionalista. Ela segue:

ORGIA DE SANGUE

VIOLÊNCIA E MORTE EM S. CRISTÓVÃO

A cidade está entregue à sanha dos marginais. A polícia nada faz. Os habitantes desta cidade já não podem mais sair à rua sob pena de serem assaltados e perderem os seus bens ou terem a própria vida estupidamente sacrificada. Mata-se a tiros, a facadas, a pauladas nesta cidade abandonada. Há meses que vimos combatendo a ineficiência da polícia, a corrupção dos seus quadros, apelando para as autoridades a fim de que seja dado um basta nisto tudo. Qual o resultado? As autoridades permanecem insensíveis aos nossos apelos e advertências e a polícia em vez de reagir com brio aos justos ataques que de nós tem recebido, melhorando os serviços que presta à infeliz população desta cidade, continua ineficaz e corrupta, inútil e desidiosa e para coroar essa acumulada de fracassos e vícios, procura esconder da imprensa ocorrências como a dos Massacres de São Cristóvão, fatos que o público tem o direito de saber e a imprensa a obrigação de informar. O Comissário Vilela de plantão na Delegacia tentou de toda a maneira prejudicar o trabalho da imprensa, recusando-se a falar à reportagem e dando instruções aos seus subordinados para dificultar as nossas atividades. E isso eles fizeram enquanto escondido em algum lugar, o Comissário Vilela tranquilamente lia um livro de versos. O Comissário Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas. Quando chegamos para entrevistá-lo somente encontramos, sobre sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não

conseguiu esconder de nós. Chamava-se Claro Enigma. É esse o enigma da Polícia – um enigma, claro fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros, uma razia nos seus núcleos de corrupção, uma reorganização dos seus serviços. Só assim a cidade poderá ter a polícia que precisa e que merece. (Outras notícias sobre o assunto na pág. 4) (FONSECA, 1973, p. 237-238).

Logo nas linhas anteriores à matéria jornalística, o conto está em sua estrutura estável, focalizado por um narrador-observador: “O dia já começava a raiar quando Vilela ouviu chegar a camionete da ronda. Subiu então para a sala do delegado, dizendo antes para Demétrio que acordava com a chegada da ronda – ‘Não quero ser incomodado.’” Logo na linha posterior, temos a matéria como transcrita acima.

Mais do que uma mudança de ponto de vista do narrador, Rubem Fonseca opera, no espaço entre a fala de Vilela e o título da matéria, a própria subversão do gênero textual. E isso é feito sem nenhum aviso: a fala finaliza e a próxima linha é a caixa alta do título. Se transpusermos para a linguagem cinematográfica, é como um corte seco – também muito comum no núcleo selecionado de *Amores Perros*. Esse é, possivelmente, um grande ponto em comum nas obras: ambas são narrativas “ferozcinematográficas”, como Vitoriano e Gomes (2016) se referem à escrita do autor brasileiro em artigo. Essa subversão do gênero abre a lacuna para a paródia: é através da “mimese” de uma matéria jornalística, inclusive em seus aspectos técnicos de diagramação (título centralizado), estrutura textual (título, subtítulo, corpo de texto) e ainda aspectos técnicos (como a chamada final entre parênteses, apontando para a quarta página do caderno), que Fonseca parodia o próprio formato. É possível perceber certo tom irônico na “mimese” do autor, pois o uso de adjetivos é abundante, inclusive com um título altamente apelativo para um corpo de texto mais editorial do que factual.

Além disso, sua paródia se revela no que está antes da própria paródia. Neste caso, a constatação de que até mesmo os jornalistas recebem o bicho. Aí parece estar a construção irônica de Fonseca, ancorada

na paródia, nesse conto: primeiramente, somos apresentados ao fato de que os jornalistas também são corruptos, e quando o leitor absorve o conteúdo da notícia “Orgia de Sangue”, percebe que a própria função jornalística do editorial se subverte: em vez de uma posição “oficial” do jornal sobre o assunto, aquele texto faz acusações e age de forma mentirosa perante o público. Fonseca subverte o próprio conto mostrando um outro gênero que também está sendo subvertido em sua função. Carlos Ceia nos auxilia na compreensão da paródia em comparação com a sátira:

[...] o ataque parodístico é quase sempre feito de forma travestida ou simulada, protegido pelo véu da ironia; o ataque satírico é desvelado e não precisa de nenhuma protecção retórica, porque de alguma forma se concretiza por uma atitude de desprezo completo em relação ao objecto satirizado. Ao deformar, a paródia quer mostrar a falência de um modelo original deixando em aberto uma possibilidade de regeneração pelo próprio exemplo parodiado; ao censurar, a sátira não admite qualquer possibilidade de regeneração do objecto satirizado, interessando-lhe apenas a destruição como modelo desse objecto (CEIA, 2010, s/p.).

Já em *Amores Perros*, a paródia acontece de modo a dar espaço para a percepção dos extremos compreendidos entre o mundo da pobreza, do submundo, da rinha de cães, e o mundo dos holofotes televisivos, com seus valores frívolos e as falsas aparências.

O ponto que selecionamos do filme está a partir de 49 min 30 s. Octavio, após saber que sua cunhada, Suzana, por quem se apaixonara, havia fugido com o irmão para outro lugar, vai ao quarto em que ambos dormiam para encontrar o dinheiro que ele estava guardando com a rinha de cães, mas ela o havia levado consigo. Há um corte seco diretamente para a imagem de um programa de TV: *Gente de Hoy*. A câmera de Inárritu foca a TV ligada no programa. A câmera do estúdio de TV, por sua vez, mostra o apresentador, em zoom, que fala: “Hoje temos uma

surpresa que os homens não vão querer perder. Vamos receber uma das mulheres mais lindas da América Latina. Valeria Amaya!”. Ovacionada sob os holofotes, entra a modelo Valeria (núcleo da segunda história do filme), representante de uma elite mexicana. Em contraste, o quarto mal iluminado de Octavio é apertado, com móveis em más condições, um caos de formas mal distribuídas em pequenas quinquilharias.

Octavio conta o dinheiro restante, ao passo que seu amigo assiste ao programa em uma televisão de tubo de 14 polegadas. Após outro corte, a câmera, agora na mão, mostra a televisão focada no segundo plano. Na sequência, a câmera enquadra o amigo de Octavio assistindo à tela quase hipnotizado. O apresentador diz: “Este foi o ano de seu sucesso. Você é a imagem do charme latino, algo desejado por muitas modelos.” A câmera volta a Octavio e seu amigo se preparando para realizar uma última briga com o cão Cofi, negociado por meio de uma alta aposta, daí o desespero em arrumar dinheiro. A câmera volta a focalizar o amigo de Octavio que manifesta sua admiração pela modelo: “Que mulher maravilhosa!” Ainda com a câmera no mesmo plano, vê-se a apresentadora indagar à Valeria: “Desculpe a indiscrição, mas você está de amor novo?” Ao que a modelo responde: “Não é boato, é verdade. Eu o trouxe aqui para o programa. Meu amor!” Mais à frente se revelará se tratar de uma farsa, já que Valeria tem um caso com um homem casado.

Os amigos então saem do quarto, e do quadro, mas a televisão fica ligada e por alguns segundos Inárritu obriga seus espectadores a assistir ao programa. A câmera então se aproxima da tv e a enquadra. A apresentadora questiona: “Bem, sendo ainda mais indiscreta, pensam em casar?” Valéria responde: “Por enquanto não, mas já temos um filho, e o trouxe para o programa! Richie!”, e um pequeno cão surge no estúdio, pulando no sofá, ao lado de Valeria. Há um corte seco para outro espaço: Octavio, o cão Cofi e seu amigo chegando para a rinha de cães. Aqui é inevitável salientar o grande contraste que a figura dos cães propõe: enquanto Cofi está prestes a se envolver em uma batalha com outro cão, numa alta aposta, em algum subúrbio mexicano, o outro cão, Richie – o nome naturalmente derivando da palavra americana *rich*, rico –, recebe

todos os mimos, carinhos e cuidados de sua “dona” Valeria e também dos apresentadores, com a grande empolgação da plateia.

O caráter paródico da cena se comporta de forma parecida estruturalmente com “A Coleira do Cão”, mas numa ordem diferente: primeiro, há a subversão do próprio gênero, da mesma forma: a partir de uma cena “estável”, em um corte seco, a câmera de repente mostra o título do programa e é para aquele universo que o espectador é levado – junto com os personagens no quarto, assistindo à televisão. A subversão do gênero está aqui: um programa de TV se torna parte do filme, os espectadores do filme de Iñárritu, *mutatis mutandis*, se tornam espectadores do programa de tv, num processo de *mise-en-abyme*. E isso fica ainda mais evidenciado aos 55 min 12 s, em que a cena parte da câmera filmando a câmera do programa de TV, que está filmando o apresentador finalizar o programa. Logo após, o *take* é dos bastidores do programa, uma conversa amena, com o mínimo de intimidade possível – exatamente o oposto do que parecia ser sob a luz da câmera da televisão. Iñárritu subverte o próprio gênero audiovisual para dar espaço, para mostrar ao espectador a diferença de classes: enquanto os pobres do subúrbio estão em condições bastante precárias – a ponto de se inserir na ilegal rinha de cães –, os ricos estão nos estúdios de televisão, se intitulando “Gente de Hoy”, as referências sociais.

Há aqui um ponto a ser notado: a paródia a que ambas as obras fazem não é de textos “antigos”, gêneros modernos ou clássicos. Elas parodiam os próprios gêneros contemporâneos (o jornalismo editorial e a televisão aberta). Como Hutcheon afirma em relação ao uso da paródia no pós-modernismo, essas obras:

[...] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisórios que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, 1991, p. 43).

Em ambos os trechos selecionados para análise das obras, também parece haver a autorreflexividade como grande característica. Vejamos: em “A Coleira do Cão”, ao longo da matéria jornalística, pode-se ler:

[...] somos obrigados a constatar com clareza. O Comissário Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas. Quando chegamos para entrevistá-lo somente encontramos, sobre sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não conseguiu esconder de nós. Chamava-se *Claro Enigma* (FONSECA, 1973, p. 238).

Para além da referência da obra *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, nesse trecho temos um exemplo claro de autorreflexividade. O leitor que está lendo o conto de repente se depara com a informação totalmente irônica: Vilela gosta de ler, ou seja, a matéria está significando que o investigador prefere a literatura a preocupar-se com “aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas”. Isso é autorreflexivo pelo fato de que claramente o leitor também pode ser encaixado na mesma qualificação de Vilela: alguém que “gosta de ler”. “Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas...” (FONSECA, 1973, p. 238). Vilela e os leitores de Rubem Fonseca são colocados no mesmo plano funcional de “leitores”, o que dispara a reflexão: a literatura é alienante como propõe o tendencioso articulista do periódico no conto? Ou, ao contrário, ler Drummond em seu irônico e paradoxal *Claro Enigma* não seria um exercício de desalienação e sensibilização para a miséria humana na mesma medida que ler o irônico e autorreferente conto de Rubem Fonseca? Cabe aos leitores posicionarem-se.

No caso da cena de *Amores Perros*, a autorreflexão está na relação do programa de TV como visto pelos rapazes, pelo televisor, com a cena do próprio programa sendo encerrado, de centro do *set*, com os diálogos anódinos de Valeria com os apresentadores. Ali – quando a câmera mostra o estúdio de dentro –, a autorreflexividade se faz evidente: enquanto na primeira cena vemos o *produto*, o filme posteriormente nos

mostra esse mesmo produto desconstruído, visto “por dentro”. É mais do que mostrar a limitação discursiva dos programas vespertinos de televisão: é propor uma reflexão “dentro de si”: o que vemos também é um filme composto por uma infinidade de *sets* e locações externas. O real (e suas representações) se questiona aqui de forma contumaz, de tal modo a contrariar a costumeira leitura que se faz desta arte vinculada às fronteiras do pós-modernismo. Deve-se, portanto, reforçar o postulado segundo o qual o pós-modernismo, incluído o cinema pós-moderno, pode ser lido por diferentes perspectivas “[...] aujourd’hui sous le nom de Post-Modernité on trouve aussi bien un *contexte* qu’un *style* ou qu’un *mode d’analyse* des idéologies et des productions culturelles.” (JULLIER, 1997, p. 13, grifos do original). Sua pluralidade e concepção híbrida, além da apropriação da cultura de massa, acaba por colocar essa produção, sobretudo no tocante ao cinema pela presença tecnológica e, conseqüentemente, por sua aproximação à indústria cultural, sob um rótulo negativo:

Le cinéma post-moderne [...] dénote une tendance nette à *l’exemplification technologique* de sa genèse et de son dispositif de projection, tendance qui renvoie également à des influences extérieures, celle de son proche cousin le cinéma de foire, avec ses images en relief, mais aussi celle de la sphère informatique [...] (JULLIER, 1997, p. 11, grifos do original).

Vinícius Carvalho Pereira, em seu artigo “A imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca: uma mácula abjeta no espelho realista” (2009) sugere: “Se há uma empreitada dita realista de representação fiel do real – ou de construção do próprio real no seio da palavra –, ela é também irrealista, visto que tal desejo de extensão da realidade dentro da linguagem é uma utopia.” (PEREIRA, 2009, p. 2).

É possível perceber que há espaços para inter-relações entre “A Coleira do Cão” e *Amores Perros*, a partir dos núcleos e excertos analisados: há, sim, a composição de paródias altamente irônicas, em alguma medida autorreflexivas, para mostrar ao leitor/espectador os espaços em

que o ex-cêntrico transita e que a realidade absolutamente não é uma: no conto, sabemos de fatos opostos ao que a matéria jornalística denuncia; no filme, Octavio e seu amigo veem o programa de televisão de forma bastante diferente ao que o espectador vê na cena posterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos na parte final dessa análise, fica mais claro e seguro percebermos algumas aproximações técnicas e retóricas entre as duas obras, embora o que pareça ser ainda mais relevante, para esta e futuras discussões, está no campo temático. Neste eixo – o da temática – é possível perceber que tanto os signos pictóricos do cinema quanto os signos linguísticos da literatura, nos materiais analisados, se pautam por representar esta importante e sensível chaga do mundo contemporâneo: ambas as obras parecem fazer o uso da paródia e da autorreflexividade, ainda que em modos e intensidades diferentes, para trazer os extremos e a marginalidade à luz. *Amores Perros* e “A Coleira do Cão” parodiam gêneros consagrados e inerentes à contemporaneidade, como o jornalismo e o programa de televisão em estúdio – para mostrar, através do contraste de signos “Quarto de periferia X Estúdio de TV” e “Imprensa hipócrita X Trabalho policial”, os espaços pelos quais as margens, espaço dos ex-cêntricos, transitam para tentar chegar ao *centro*.

Também é importante salientar que esses brutais desequilíbrios sociais e econômicos são globais, contudo, o foco aqui é nas chamadas “nações em desenvolvimento”, neste caso, dois países da América Latina, os quais não raro funcionam como espaços periféricos no jogo de forças globais. Octavio e Vilela são ex-cêntricos como são ex-cêntricos a grande maioria dos habitantes do planeta, sempre buscando negociar seu espaço em um ambiente que empurra quem está na margem para cada vez mais longe do centro – ou, nas palavras de Hutcheon, “[...] inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado.” (HUTCHEON, 1991, p. 88). Esse olhar, esta poética, certamente alimentam o conto de 1964 e o filme de 2000 e lançam luz sobre a realidade presente, ainda que uma luz difusa, refratária.

REFERÊNCIAS

AMORES Brutos. Direção: Alejandro Gonzalez Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. 2000. DVD (153 min).

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-212.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CEIA, Carlos. Paródia. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em: edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link. Acesso em: 03 maio 2019.

DERRIDA, Jacques. *Spectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. Casablanca, Cult Movies and Intertextual Collage. In: LODGE, David; WOOD, Nigel (ed.). *Modern criticism and theory*. London: Longman, 1988. p. 450-464.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

FONSECA, Rubem. *O homem de fevereiro ou março*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

FREITAS JÚNIOR, Dário Taciano. Três passeios pelo Rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca. *Revista Literatura em Debate*, v. 2, n. 2, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

- IMBERT, Gerard. *Cine e imaginarios sociales*. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Madrid: Cátedra, 2010.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- JULLIER, Laurent, *L'Écran post-moderne*. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice. Paris: L'Harmattan, 1997.
- LÓPEZ, Leticia G. Vargas. Amores perros. Códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milenio. *Revista Cariátide*, n. 29, mar. 2010.
- MERQUIOR, José Guilherme. O significado do pós-modernismo. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 52, p. 5-15, nov. 1979.
- PEREIRA, Vinícius Carvalho. A imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca: uma mácula abjeta no espelho realista. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 7, n. 21, jul./set. 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SCHØLLHAMMER, Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís. O cobrador com Relato de ocorrência: a escrita ferozcinematográfica de Rubem Fonseca. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 34-49, jun. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 03 maio 2019.

***DONNIE DARKO:* UM CALEIDOSCÓPIO PÓS-MODERNO**

Rafaela Lampugnani
Wellington Ricardo Fioruci

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objeto de estudo duas obras, o roteiro intitulado *Donnie Darko* (1997), escrito por Richard Kelly, e a obra cinematográfica homônima, dirigida também por Kelly (2001), com vistas a analisar de que forma ocorreu a transposição do roteiro para a obra fílmica, assim como identificar elementos da ficção científica presentes nas obras. Esses aspectos foram estudados sob o prisma da pós-modernidade, visto que esta poética influencia na construção dos textos. Esta pesquisa também tem como foco o estudo dos elementos que foram utilizados na transposição de um código para o outro e de que forma eles foram construídos, de modo a explorar e valorizar a materialidade sígnica de cada um. Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é comparar a obra literária e a cinematográfica homônimas, com foco nas características da construção narrativa de ambas, com vistas a destacar a poética do pós-modernismo e a linguagem híbrida ou mesmo caleidoscópica dessas obras.

Por conseguinte, este estudo foi dividido em quatro partes, sendo que a primeira, intitulada “Algumas considerações acerca das relações entre o texto literário e o cinematográfico”, tem o propósito de fazer uma breve conceituação sobre as relações entre literatura e cinema, com vistas a embasar de que forma acontece o processo tradutório de um código sógnico ao outro; a segunda, “Fear-Love: um pouco de *Donnie Darko*”, apresenta as obras e alguns aspectos que as constituem, com ênfase no filme; a terceira, “A quarta Dimensão: O pós-modernismo de Richard Kelly”, faz uma relação entre o pós-modernismo e o cinema, e, por fim, a última, denominada “A materialidade cinematográfica: Recursos estilísticos do filme *Donnie Darko*”, versa sobre os elementos cinematográficos e questões próprias à ficção científica em ambas as obras. Por fim, o estudo encerra com as necessárias considerações finais.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO

A linguagem cinematográfica é inerentemente híbrida, haja vista a multiplicidade de códigos que a constituem. A partir da união de um sistema sógnico com outro temos a “[...] criação de um meio novo antes inexistente” (PLAZA, 2013, p. 65). Com a criação do cinema houve um aumento nas adaptações de obras literárias para esta nova linguagem, sejam dos famosos clássicos da literatura às obras contemporâneas. A partir desse diálogo entre literatura e cinema, percebeu-se uma “[...] transferência de valores histórico-culturais que permite a proliferação de inúmeras narrativas cinematográficas.” (ARAUJO, 2011, p. 7).

O cinema teve a sua criação no final do século XIX, uma forma de expressão recente se comparado com as demais artes como a literatura e a pintura. Assim, essa linguagem ganhou forma em grande medida a partir das inter-relações com a literatura, visto que o cinema adapta muitas obras literárias em seus primórdios, bem como se apropria também de recursos da narrativa escrita. Em relação a essa apropriação, Camargo (2003, p. 9) explica que: “[...] a sétima arte apropria-se da literatura, porque ela constitui um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes

ou mídias.” Ou seja, o cinema é uma arte que possibilita estabelecer relações com a literatura e com outras mídias existentes, do teatro clássico aos jogos de videogames. Além disso, “Com sua linguagem híbrida, o Cinema transforma o discurso – no caso, a obra literária – em imagens, som, movimento, luzes, e essa nova obra, independente, desvinculada do texto de origem, mas sem perdê-lo de vista, ganha autonomia e novos sentidos” (SILVA, 2011, p. 3).

Segundo Corseuil (1997), a relação entre as artes se dá a partir de várias perspectivas. Com efeito, o cinema pode, além de incorporar outras formas artísticas como a pintura, a música e a dança, redimensionar a importância de obras literárias consideradas menores, divulgando-as e as revalorizando, algo que pode ser percebido em vários filmes, como nas adaptações dirigidas por Alfred Hitchcock, a exemplo de *Psicose* (1960). Enfim, tanto o cinema quanto a literatura nos abrem diversos caminhos para que se multipliquem as possibilidades de diálogo e interpretação, ampliando potenciais relações semióticas de caráter interartístico e gerando novos significados.

Por outro lado, o cinema, por ter uma materialidade própria, vinculada às categorias da montagem e o uso que faz da câmera, do som e da fotografia, propicia efeitos idiossincráticos no processo de recepção. Sob outra ótica, um filme também permite o diálogo intertextual, remetendo a outras obras, fílmicas ou não, que não apenas permitem a releitura da história oficial, mas também da própria história dos gêneros artísticos. É por meio desse processo intersemiótico que a adaptação deve ser vista não como uma obra, inferior ou infiel a um romance ou texto, mas sim como uma obra independente, que é capaz de recriar, criar, parodiar e atualizar os significados dos textos bases (HUTCHEON, 2011).

A “[...] evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas [...]” (BAZIN, 2014, p. 116), em outras palavras, o cinema tem uma relação declarada com as outras artes, cuja denominação varia de expressões como “Transposição Intersemiótica”, “Tradução intersemiótica” ou “Adaptação”. Um autor que se destaca nesta discussão teórica é Julio Plaza. Segundo o ele, “O século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens”

(2013, p. 11), seja da música para o poema, da pintura para a música, da literatura ao cinema, entre outras formas de interpretação ou diálogo semiótico. Ainda segundo Plaza, a Tradução Intersemiótica é definida como:

[...] aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ ou vice-versa, poderíamos acrescentar (2013, p. XI).

Plaza define a tradução intersemiótica como uma interpretação de um signo verbal para um signo não verbal, ou de um sistema para o outro. Podemos citar o exemplo do roteiro para o cinema, pois um deles tem a predominância do signo verbal e no processo de transposição passa a ter o complemento do signo não verbal. Clüver é outro teórico que aborda esse processo complexo de semiose, cujo pensamento é muito parecido com o de Plaza, porém o teórico alemão aborda outros conceitos relativos a este campo, entre eles os de Interartes e Intermidialidade. Para ele “[...] O estudo interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre as mídias” (CLÜVER, 2006, p. 16). Isto é, este estudo trata da relação transmidiática, ou relação entre as mídias existentes. A intermidialidade, por sua vez, “[...] diz respeito não só aquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ [...], mas também às ‘mídias’ e seus textos [...]” (CLÜVER, 2006, p. 18). Ainda, segundo o autor, tanto os estudos interartes quanto a intermidialidade são:

[...] formas mistas – textos e gêneros textuais multimídias, mixmídias ou intersemióticos – cujo tratamento começa, normalmente, com a investigação das relações entre os diversos elementos sígnicos e midiáticos neles contidos, independentemente do campo de interesse [...] (CLÜVER, 2006, p. 19).

Dessa forma entende-se este termo como o uso de materiais e suportes diversos, em que é realizada a transmutação de um signo/mídia para outro, sendo ela verbal ou não, visual ou sonoro.

No momento da transposição de um texto literário para o fílmico, o diretor deve pensar como ele irá realizar a passagem do verbal para o não verbal, isto é, a construção narrativa fílmica a partir do uso de elementos próprios da materialidade do meio cinematográfico como a fotografia, as imagens, o som, e as questões relativas ao desenvolvimento do binômio tempo/espço. Estas são características próprias do cinema que o realizador deve adaptar para as telas lançando mão dos recursos daquela linguagem.

Se bem é verdade que “[...] o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar” (DINIZ, 1999, p. 317), vale ressaltar que a literatura e o cinema não possuem apenas diferenças, senão também semelhanças. Segundo Pereira (2009, p. 46), “A literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações ao modo de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá é que varia de uma arte para outra”. Ambos estão relacionados de várias formas, seja pela utilização do verbal, assim como das estruturas da narrativa como narrador, estrutura diegética, personagens, dentre outros elementos. Segundo Stam (2000, p. 61 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 63), “[...] o cinema ‘herda’ todas as formas de arte [...] a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a *performance* do teatro”, sem que se esqueça, evidentemente, a literatura, visto que ela é uma das influências primordiais na história da linguagem cinematográfica.

O fato é que, no processo dialógico que se estabelece entre os discursos literário e cinematográfico, haverá uma série de transformações alquímicas em termos semióticos. Segundo Linda Hutcheon “[...] trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’” (2011, p. 27, grifos da autora), isto é, pensar nas adaptações como um conjunto de vários textos imbricados. Ainda segundo Hutcheon (2011, p. 29), no momento da tradução, transposição ou adaptação, podemos envolver também a mudança de mídia,

como pode haver igualmente alteração no foco da história, e dessa forma, a criação de uma interpretação distinta da obra fonte.

Dentre os problemas advindos de abordagens errôneas desse processo intermediático ou intersemiótico pode-se destacar a noção distorcida de que os romances (obras de partida) são sempre melhores que suas adaptações fílmicas (obras de chegada). Segundo vários teóricos, tais como Robert Stam, Linda Hutcheon e Thomas Leitch tal premissa não é verdadeira. Para Leitch (2003, p. 154-156), isso é considerado uma falácia devido à questão de poder econômico relacionado ao cinema e seu impacto midiático, já que este faz parte da cultura de massa, sendo, por tal motivo, depreciado, enquanto o romance possuiria, em contrapartida, uma superioridade axiomática, posto que se trata de uma forma de arte mais antiga. Esta concepção, de caráter hierarquizante e elitista, desconsidera que o cinema tem suas características próprias, o que o tornam único. Outro exemplo diz respeito às críticas apoiadas na noção igualmente equivocada de perdas e ganhos nos filmes adaptados. Neste caso, parte-se da ideia de que no processo de tradução de uma linguagem para outra haveria perda dos elementos da obra original e, conseqüentemente, redução da significância na obra adaptada. Segundo Stam (2006), mesmo uma adaptação apresentando vários aspectos positivos, insiste-se em dar ênfase às “perdas” que ocorreram no processo de transição e ignora-se o que foi “ganho”. Portanto uma adaptação cinematográfica não pode ser considerada inferior, visto que ela gera sentidos e reações diferentes, afinal, trata-se de uma obra autônoma, original.

Ao lermos uma obra literária, em um primeiro momento não é possível observar com clareza certos detalhes, o leitor deve imaginar as ações das personagens, e tentar compreender o que está escrito nas entrelinhas. Na transposição para as telas, é possível ver as imagens e preencher algumas das lacunas deixadas no texto. Dessa forma, ambas as obras se complementam e auxiliam no processo interpretativo do leitor/telespectador. Levando em consideração a questão do não dito e o preenchimento das lacunas, afirma o teórico: “[...] a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e, portanto, busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, neste sen-

tido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais” (STAM, 2006, p. 25, grifo do original). Em outras palavras, a adaptação faz com que a interpretação dos leitores/telespectadores ganhe mais amplitude. Nesse sentido, Linda Hutcheon menciona que:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (2011, p. 59).

Ou seja, a adaptação é uma forma de criar uma nova obra, sendo assim, mudanças na obra fílmica são não apenas necessárias, mas também bem-vindas. A questão da adaptação pode trazer novas perspectivas sobre o texto fonte modificando a sua própria interpretação. Toda adaptação ao ser uma tradução é, ao mesmo tempo, uma releitura.

Com efeito, o roteiro pode ser compreendido como um ponto *intermezzo* do romance e da tela, pois ele possui uma história (enredo), uma narrativa, além do que fornece pistas e direciona aspectos para o momento da transposição. A partir dele, o diretor faz suas escolhas na medida em que o interpreta, principalmente se ele é considerado um filme *cult*¹ como *Donnie Darko*. Segundo Martins (2012, p. 13):

No caso da adaptação fílmica de uma obra literária, é necessário considerar que o roteiro é o mediador entre os dois sistemas sógnicos (o verbal e o visual), e que o próprio roteiro tem como finalidade tornar-se [...] a passagem, a rota, o mapa para a realização de uma obra audiovisual [...].

1 Os filmes *cult* são geralmente conhecidos por terem roteiros originais, com mensagens conceituais que extrapolam o tema da história principal de um longa. Muitas vezes não se preocupam com uma narrativa linear e “pronta”. [...] Recheados de **mensagens subliminares**, muitas vezes falam subjetivamente de temas como **arte, filosofia, crítica social** ou **técnica**. Além do **sombrio**, do **humor sarcástico** e do **surreal** (CROSS, 2017, grifos do original).

O roteiro é o ponto de partida de um projeto fílmico, mas mantém sua importância no momento das filmagens, já que é a ponte entre o texto de partida e a obra de chegada, sendo um “mapa” para as filmagens. Por outro lado, esses textos são considerados um gênero literário, de modo que podem ser lidos pelos telespectadores do filme e, assim, complementarem o processo de recepção da obra de partida, acrescentando novos sentidos e perspectivas.

FEAR – LOVE: UM POUCO DE *DONNIE DARKO*

James Richard Kelly é roteirista, diretor e produtor cinematográfico, cujo trabalho ficou conhecido após o sucesso do seu primeiro filme *Donnie Darko* (2001). Kelly formou-se em cinema na Universidade do Sul da Califórnia (USC) em 1997, mesmo ano em que escreveu o roteiro de *Donnie Darko*. Afora esse filme, escreveu outros, *Domino – A Caçadora de Recompensas* (2005), *Southland Tales – O Fim do Mundo* (2006), *A Caixa* (2009), sendo que esses dois últimos também foram dirigidos por ele, entretanto nenhum emplacou como o seu primeiro filme. *Donnie Darko* recebeu o prêmio de melhor roteiro e filme de estreia e melhor ator – Jake Gyllenhaal, todos no ano de 2002, e foi indicado no festival de Sundance (2001), mostra cuja tônica são filmes independentes, logo, à margem do *hype*. Segundo Antônio Tibau (2016, p. 16):

Donnie Darko é um dos primeiros *cult movies* de verdade deste século XXI. Sem o apoio de grandes estúdios ou uma avalanche de merchandising empurrada garganta abaixo do público médio, o filme chegou onde chegou por mérito próprio. O que não é pouco, principalmente se levarmos em consideração a complexidade de sua história, numa época em que a obriedade costuma ser regra.

O filme não teve apoio e nem um grande orçamento para as filmagens, pois ele teve um custo de 4,5 milhões, o que não era um grande orçamento para realizar um projeto, já que os filmes do circuito *mainstream* hollywoodiano contavam com valores em média dez vezes maiores, porém esta restrição fez com que ele fosse muito bem pensado, como

em *A Bruxa de Blair* (1999) e *Tubarão* (1975), que foram filmes que também tiveram um baixo orçamento no momento das gravações. Segundo Olson (2018, p. 59, tradução nossa):

Donnie Darko é um filme fascinante e frustrante que exige múltiplas visualizações. O filme apresenta direção ágil e fotografia atraente, e os usa para levar os espectadores a uma jornada mental pelos subúrbios. Além disso, Donnie Darko apresenta um diálogo excepcionalmente incisivo [...] bem como uma temática inebriante [...].

De fato, por meio da fotografia, da música envolvente e da temática instigante *Donnie Darko* tornou-se conhecido e muito debatido entre público e especialistas, mantendo-se sob os holofotes da crítica até hoje.

O longa-metragem tem como protagonista Donald Darko (Jake Gyllenhaal), um adolescente que sofre de sonambulismo e esquizofrenia, consequentemente, com problemas de relacionamento e comportamento, porém tudo piora com a queda de uma turbina de avião em seu quarto. No entanto, ele não é ferido neste acidente, pois é salvo por uma voz que o chama no meio da noite. Depois desse incidente inusitado, diversas coisas misteriosas começam a acontecer-lhe, inclusive a aparição aparentemente de uma pessoa fantasiada de coelho gigante, Frank. Donnie faz terapia, toma antidepressivos e tem alucinações dia e noite relacionadas a Frank, para quem o mundo irá acabar em 28 dias, 06 horas, 42 minutos e 12 segundos e Donnie deve salvá-lo.

Após conhecer esta criatura, Donnie começa a fazer coisas, não tão boas, como inundar e cravar um machado na mascote de bronze da escola, queimar a casa de uma pessoa bem-vista na sociedade, entre outras ações. Na verdade, por meio das ordens de Frank, o jovem desmascara pessoas que não aparentavam ser tão boas assim. Frank ainda faz com que Donnie reflita sobre a sua vida e tome uma decisão muito difícil, sacrificar-se para salvar outras pessoas ou deixar o universo seguir um rumo errado.

Na obra, apresentam-se questões complexas como a viagem no tempo e o universo tangente, a temática mais forte na obra, o que a coloca no gênero da ficção científica. Segundo *A Filosofia da Viagem no Tempo*, livro escrito pela Vovó Morte, Roberta Sparrow (Patience Cleveland), uma personagem intrigante que guia o protagonista em sua “missão”, Frank é considerado um morto manipulado, enquanto Donnie é o receptor vivo. Por esta filosofia da personagem, que havia sido cientista antes de enlouquecer, Frank teria vindo do futuro para alertar Donnie sobre um evento catastrófico. Por este motivo o tempo presente é pausado, para que as personagens possam adentrar na quarta dimensão, e desta forma Donnie possa restaurar a ordem do universo em 28 dias, 6 horas, 42 minutos, e 12 segundos.

O roteiro de *Donnie Darko* e o filme são obras bastante complexas devido a suas rupturas na linearidade temporal, porém o faz a partir de um mosaico da cultura pop dos anos 1908 e 1990. O filme traz indagações críticas sobre o sentido da existência e da liberdade frente aos costumes conservadores da sociedade, valendo-se sempre de uma linguagem popular adequada ao universo adolescente de seus personagens centrais.

Figura 1 – Profa. Kitty Farmer



Fonte: *Donnie Darko* (2001)

Figura 2 – A contagem regressiva do fim



Fonte: *Donnie Darko* (2001)

A profa. Farmer (Beth Grant) representa no filme uma personagem tipicamente representante da visão decadente e conservadora da sociedade levada para o ambiente de formação escolar. Com suas aulas motivacionais extremamente desmotivadoras para seus alunos, embasada em valores frágeis e reducionistas saídos das lições de autoajuda de seu ídolo, Jim Cunningham (Patrick Swayze), uma celebridade local que sobrevive de palestras e livros igualmente reducionistas, a professora é

contestada por Donnie, que apenas verbaliza o que os colegas, em sua grande maioria, sentem. Uma das cenas mais ilustrativas nesse sentido é aquela em que a professora discute o arco da vida humana reduzida à escolha entre o medo (Fear) e o amor (Love), uma versão medíocre de uma complexa discussão filosófica sobre a existência. Daí advém o apelo do filme ao público mais jovem, potencializado por outras referências da cultura pop, como a trilha sonora e o estilo de filmagem que se aproxima, muitas vezes, da estética de videoclipe.

A QUARTA DIMENSÃO: O PÓS-MODERNISMO DE RICHARD KELLY

Segundo Robert Stam (2013, p. 332), o pós-modernismo contribuiu muito para as teorias do cinema, rumo a uma cinematografia autoconsciente, caracterizada pela multiplicidade de estilos e a reciclagem irônica. Levando em consideração os pontos levantados pelo autor, percebe-se que as teorias cinematográficas carregam muito do pós-moderno em filmes como *Blade Runner*, *O caçador de Andróides* (1982), *Veludo Azul* (1986), *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (1994) e *Donnie Darko* (2001), pois tais filmes investem numa mudança de paradigma por meio de releituras irônicas ou autoconscientes da tradição cinematográfica, o que não implica numa leitura de esvaziamento dos sentidos. Essas obras contemporâneas podem ser alinhadas ao pós-modernismo pela ambivalência dos sentidos que propõem, os quais se refletem na constituição de seus personagens (IMBERT, 2009, p. 307).

Ainda sob este prisma, David Harvey (2012), valendo-se da perspectiva teórica de Ihab Hassan, levanta alguns aspectos concernentes à poética pós-moderna nas artes contemporâneas. Um deles remete à temática da esquizofrenia, assim como a antinarrativa e o binômio parafísica/dadaísmo.

O primeiro tópico diz respeito à esquizofrenia, pois o protagonista apresenta sinais desta condição. Segundo Harvey (2012, p. 56), esta talvez seja:

[...] a mais problemática faceta do pós-modernismo: seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. A preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente, por exemplo, a certa concepção de personalidade [...] essa concepção se concentra na esquizofrenia, em vez de alienação e paranoia.

No que tange a essa afirmação e ao protagonista da obra, percebe-se que este apresenta a concepção de esquizofrenia, não no estado clínico que o filme mascara, mas sim devido às rupturas temporais e fragmentárias da personagem e à incapacidade de “unificar o passado, o presente e o futuro” (HARVEY, 2012, p. 56). Essa esquizofrenia aparece também em outros filmes, um exemplo bastante conhecido é o filme *Blade Runner*, visto que a obra apresenta as rupturas tanto no tempo quanto na linguagem e os replicantes que causam um estranhamento na obra. Segundo Harvey (2012, p. 278) “[...] Os replicantes existem, em resumo, na corrida esquizofrênica do tempo [...] como algo tão central na vida pós-moderna.” De forma conexa, Gérard Imbert, discutindo os filmes *Donnie Darko* e *Uma Mente Brilhante*, afirma que: “A esquizofrenia pode ordenar o conjunto do relato sem que às vezes o diretor o desvele diretamente. É um motivo latente que se torna explícito ao longo do relato [...] (IMBERT, 2009, p. 307, tradução nossa).

O aparecimento da personagem Frank, o coelho gigante que afirma ter vindo do futuro, também aparece para apresentar o estado de esquizofrenia na obra. No que antecede o primeiro encontro entre ele e Donnie, os telespectadores, assim como o protagonista, são guiados pela voz da criatura, uma voz com um tom metálico e aterrorizante, e isso causa a primeira estranheza no telespectador, fazendo-o se questionar, entre várias hipóteses, se não se trata de uma projeção ou alucinação de Donnie. Quando Frank é apresentado em sua forma física, vê-se uma criatura fantasiada de coelho que diz o seguinte: “FRANK: Estou aqui para te salvar. (pausa). O mundo está acabando, Donnie. [...] Olhe para o céu, Donnie. [...] 28 dias... 6 horas... 42 minutos... 12 segundos. É quando o mundo vai acabar.” (KELLY, 2016, p. 92).

A esquizofrenia ou, nos termos do enredo do filme, o poder do receptor vivente (Donnie) podem remeter à visão de mundo do protagonista, sua forma especial de enxergá-lo, para além das amarras convencionais do tempo e do espaço. No livro escrito pela Vovó Morte, explica-se que o receptor vivente é “[...] abençoado com um Quarto Poder Dimensional” (KELLY, 2016, s/p.), porém seus poderes não são apresentados explicitamente aos telespectadores. Por ter estes poderes ele consegue incendiar a casa de Cunningham (manipulação do fogo), inundar a escola (manipulação da água), cravar um machado em uma estátua de bronze (força).

Outra característica presente na obra analisada é referente à ironia e à crítica ao passado (HUTCHEON, 1991). Neste filme, que se passa em algum ponto entre os anos 1980 e 1990, presenciamos ironias sobre a política, visto que é um período de eleição presidencial e a família Darko está dividida: “ELIZABETH: Vou votar no Dukakis. / EDDIE: Talvez, quando tiver seus próprios filhos que precisem de aparelhos ortodônticos e você não conseguir pagar por eles, porque metade do salário do seu marido vai para o governo federal, você se arrependa dessa decisão.” (KELLY, 2016, p. 85).

Segundo Cardoso (2013, p. 28) “A ironia pode causar debates acirrados e, por alguns, não é vista com ‘bons olhos’ diante da sociedade. Esta figura de linguagem vem marcada por uma crítica velada aos costumes, às tradições e ao modo como o ser humano encara os problemas e dificuldades da vida.” Em outras palavras, em *Donnie Darko* é possível identificar críticas aos costumes e às dificuldades que as pessoas enfrentam, os costumes são aqueles representados pela família Darko, as atitudes dos alunos e professores na escola, e as dificuldades são relacionadas às máscaras que escondem a verdadeira sociedade, e aqueles que são deixados de lado por não seguirem a tradição ou o *mainstream* “A arte pós-moderna tende a ser irônica e reflexiva” (STAM, 2013, p. 331).

O terceiro tópico diz respeito à substituição do romantismo/simbolismo (modernismo) pela parafísica/dadaísmo (pós-moderno). Segundo Hauser: “A finalidade do movimento consiste em resistir à sedução das formas prontas, sem originalidade, e aos convenientes, mas imprestá-

veis, porque desgastados, clichês linguísticos, que falsificam o objeto a ser descrito e destroem a espontaneidade de expressão.” (1998, p. 962).

Sendo assim, esse movimento tem como objetivo deixar os clichês e os modismos para dar voz à originalidade de formas emergentes. Nesse sentido, *Donnie Darko* apresenta esses elementos, isto é, a originalidade, a espontaneidade, tanto na personagem principal quanto em personagens secundários. Outro elemento importante é que: “O dadaísmo exige a completa destruição dos meios correntes e exaustos de expressão” (HAUSER, 1998, p. 962). Ou como diz Donald Darko “[...] Destruição é uma forma de criação. Dessa forma, o fato de eles queimarem o dinheiro é irônico. Eles só querem saber o que acontece quando destroem o mundo. Eles querem mudar as coisas.” (KELLY, 2016 p. 101). A destruição, neste filme, está presente em diversas cenas, visto que a personagem Donnie, para reestabelecer a ordem do universo, deve destruir para criar novamente.

Além desses três tópicos abordados, acrescentamos um quarto que faz alusões às rupturas ou as desconstruções que ocorrem tanto na literatura quanto no cinema pós-moderno. Segundo Bauman “[...] o mundo pós-moderno é qualquer coisa menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada [...]” (1998, p. 121). Logo, uma característica do pós-moderno é a instabilidade em suas narrativas ou antinarrativas, como denomina Hassan (*apud* HARVEY, 2012). No filme, tais questões de rupturas, sejam elas de tempo/espço, são apresentadas através da montagem cinematográfica e, de certa forma, são mais fáceis de serem identificadas, pois, no momento em que as imagens e os efeitos são acrescentados à obra escrita, o telespectador consegue montar a narrativa do filme em uma sequência linearmente cronológica.

Os filmes pós-modernos, como *Donnie Darko*, têm a intenção de homenagear outros filmes e autores que foram importantes para o nosso cinema:

O cinema de terceiro grau se assemelha aos “bons velhos filmes” dos anos dourados (primeiro grau), não zomba deles (faria isso o de segundo grau), mas lhe presta

uma homenagem mostrando que ele teria sido capaz, se quisesse, de desconstruí-los à maneira modernista. Ele sugere que homenageia esses “bons velhos tempos” [...] e não pretende reinventar a pólvora. O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras [...] (JULLIER; MARIE, 2009, p. 214).

No tocante aos quatro tópicos analisados, além de outros como a fragmentação e a antiforma, percebe-se que eles se fazem presentes em *Donnie Darko*.

Além das referências a outras obras, como é o caso de Frank, uma clara alusão ao coelho que conduz Alice ao País das Maravilhas na obra de Lewis Carroll, assim como várias referências à cultura pop das décadas de 1980, em especial, e 1990, o filme se estrutura sob um processo de hibridização de dois gêneros para impactar o telespectador. Ou seja, *Donnie Darko* “[...] faz parte do resultado de dois gêneros híbridos, o terror e a ficção científica” (FELINTO, 2005, p. 27). Para uma obra ser caracterizada como ficção científica ela deve apresentar a ciência e “[...] explorar as possibilidades de extrapolação do gênero.” (DUTRA, 2009, p. 22). A ficção científica torna-se imprescindível em *Donnie Darko*, porém com tons de terror, graças à estranha presença de Frank, gerando um amálgama entre esses dois gêneros.

Figura 3 – Donnie, Gretchen e Frank no cinema.



Fonte: Donnie Darko (2001)

Segundo Coutinho (2008, p. 18-19):

[...] Os autores de ficção científica criam ambientes estranhos e imaginários que se transformam num campo de novas ideias [sic] que poderá ser examinado a partir das implicações que suas criações propuserem, ou seja, criam uma nova realidade que não necessariamente (embora dê a impressão) se insere apenas no futuro.

No que tange à ficção científica na obra de Kelly, percebe-se que essa se manifesta nas cenas em que Donnie tem alucinações com Frank. Os fotogramas apresentam um pouco desta ficção científica materializada em construções visuais sugestivas no que se refere à distorção do tempo-espaço. A primeira imagem (figura 4) é o momento em que Donnie está no banheiro e, de repente, Frank começa a conversar com ele através do espelho. No instante em que a personagem toca no vidro é como se ele estivesse líquido e então a criatura lhe pergunta “Você acredita em viagem no tempo?” (KELLY, 2001, 00:39:35).

A segunda imagem (figura 5) é o dia em que o mundo irá acabar, segundo Fran. Na festa que está acontecendo em sua casa, Donnie começa a ver as “lanças” saindo dos corpos e uma delas vai ao seu encontro. É nesse momento em que ele viaja no tempo, ouve a palavra “Cellar door” e a partir disso, decide ir até a casa da Vovó morte. As lanças são, conforme Roberta explica, *Path Channel Vector*, podemos entender como se fossem um canal de caminho, isto é, que nos guiam para aquilo que nós queremos. E elas serão vistas novamente pelo personagem no momento em que ele deve guiar a turbina até o seu quarto, e dessa vez, ele não será salvo. As lanças são caracterizadas também como elementos da ficção científica, pois trata-se e uma forma de ilustrar a questão metafísica da predestinação.

Figura 4 – Donnie vê Frank no espelho



Fonte: Donnie Darko (2001)

Figura 5 – Donnie na festa vê as “lanças”



Fonte: Donnie Darko (2001)

Outro grande aliado nos filmes é a montagem cinematográfica, visto que é através dela que se percebem os cortes, os *flashbacks*, *flash-forwards*, entre outras características próprias do cinema. No subcapítulo seguinte será desenvolvido um pouco mais sobre esse elemento da construção cinematográfica e ele será exemplificado com imagens que apresentam a montagem de maneira significativa.

A MATERIALIDADE CINEMATOGRÁFICA: RECURSOS ESTILÍSTICOS NO FILME *DONNIE DARKO*

No momento em que é realizada a transposição de uma obra literária para o filme, o diretor e sua equipe técnico-artística têm um campo de escolhas sígnicas muito grande. Eles devem identificar elementos relevantes e decidir de que forma irá ocorrer a adaptação para o filme, ou seja, a transformação da materialidade verbal, do ponto de vista sígnico, para uma linguagem em que coabitam a verbalidade e a não verbalidade.

Os elementos que podem ser analisados no momento da transposição do texto literário para o cinematográfico são questões como o tempo, espaço, personagens, entre outros. O roteiro de um filme, assim como o texto dramático de uma peça teatral, tem como objetivo fazer com que o leitor tenha uma visão mais clara de como será realizada a transposição e a materialização temporal – montagem – na obra cinematográfica.

No filme/roteiro ora estudados, percebe-se uma forte relação com a montagem/tempo, seja ele demonstrado por meio da prolepse, seja por meio da analepse, ou das suas respectivas terminologias cinematográfi-

cas, *flashback* e *flashforward*. Segundo D’Onofrio (2007, p. 82): “[...] as categorias de espaço e do tempo podem ser consideradas como elementos de enfoque particular dentro de uma narrativa [...] Durante a projeção de um filme, a representação de uma peça, um recital de poesia, a leitura de um romance, passamos a viver em outro universo.” Ou seja, as questões de tempo e espaço modificam a nossa percepção do real para fazer com que a nossa mente seja submersa pelo filme.

Sabe-se que o roteiro é criado projetando a realização fílmica, e que nele há a presença dos signos verbais que nos auxiliam a entender a relação do tempo com a história narrada. Neste sentido, levando em consideração o filme, podem-se perceber as questões do tempo por meio da câmera, da fotografia e da montagem, isto é, dos planos sequenciais utilizados pelo diretor. Segundo Martin (2005, p. 261) o cinema introduz uma tripla noção de tempo: “[...] o tempo da projecção (a duração do filme), o tempo da acção (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador)”. Sendo assim, são essas manipulações no filme – ou tridimensionalidade temporal – que diferem do tempo na escrita. Desta forma, pode-se perceber que esses elementos materializados acrescem sentidos à obra de chegada, pois o telespectador amplia a sua visão da narrativa.

Como já foi dito anteriormente, “[...] o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem” (DELEUZE, 2013, p. 322), por conseguinte, a montagem é uma das responsáveis por dar vida às questões de tempo nas obras cinematográficas. Segundo Aumont (2012, p. 62) “[...] A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, [...] justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”. Portanto, por meio da montagem é possível organizar o filme da melhor forma, além disso, mediante as justaposições é possível dar a noção de tempo, seja ele presente, passado ou futuro.

Deleuze (2013, p. 48-49) explica que “[...] a montagem tem a propriedade de ‘tornar o presente passado’, de transformar nosso presente instável e incerto em ‘um passado claro, estável e descritível’, em suma, de realizar o tempo”. Pode-se perceber que o tempo em filmes não se

dá apenas pelo figurino e pela ambientação, a montagem é uma grande aliada dos filmes que falam sobre o tempo. Em *Donnie Darko*, o tempo é híbrido e confunde o telespectador justamente por esse motivo. Neste longa é possível identificar a quebra na linearidade temporal e essa interrupção só é possível devido à montagem. Para ilustrar melhor esse elemento, serão analisadas cenas em que a alteração do tempo acontece, o que reforça a camada própria à ficção científica.

O primeiro momento analisado é o início do filme, momentos antes de Frank aparecer em forma de coelho monstruoso e de Donnie ter alucinações com ele. Já neste início é possível refletir sobre a possível esquizofrenia da personagem, pois ele acorda no meio do asfalto com uma bicicleta e um sorriso irônico em sua face. Mais tarde, em sua casa, quando todos estão dormindo, a câmera foca no relógio que bate meia-noite, estimulando a tensão e o suspense no espectador, remetendo-o aos filmes de terror, embora *Donnie Darko* enquadre-se mais diretamente no gênero de ficção científica. Neste momento nós temos a primeira quebra de linearidade, quando a câmera foca no relógio que marca meia noite, e depois aparece a tela preta indicando o dia e o ano em que as personagens estão e é possível ouvir a voz de Frank pedindo que Donnie acorde e na cena seguinte já é possível ver a luz do quarto da personagem acendendo.

Ainda com base nas imagens anteriores, tanto na literatura quanto no cinema é possível identificar elipses, isto é, “[...] à omissão intencional de códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos, códigos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas, permitindo que o leitor preencha as lacunas narrativas.” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 2). E a elipse neste momento é apresentada pela tela negra e logo após a imagem da casa dos Darko.

O segundo momento é o primeiro encontro físico entre Donnie e Frank no meio da noite. As cenas abaixo apresentam o momento exato deste encontro, visto que as personagens estão frente a frente. Neste momento observa-se uma fusão encadeada clássica, ou seja, a sobreposição das imagens de Donnie e Frank no mesmo plano ou fotogramas. Há

nesta cena um significativo “raccord de olhar”, aproximando mais uma vez as personagens, apontando para a conexão entre elas:

[...] **raccord de olhar**. Ele consiste, sempre do ponto de vista do espectador, em pensar que o plano B mostra o que vê um personagem apresentado no plano A. [...] deve-se então fazer uma revisão de interpretação, para perceber que A mostrava na verdade o que olhava o personagem visto em B... (JULLIER; MARIE, 2009, p. 47, grifos do autor).

Este efeito nos sugere o primeiro confronto entre Donnie e Frank e também o primeiro aspecto visual de estranheza no filme.

Figura 6 – Fusão visual de Donnie e Frank



Fonte: Donnie Darko (2001)

Por fim, destaca-se a cena final, na qual é possível identificar a reviravolta narrativa (*plot twist*). Identificamos neste trecho o ápice do suspense diegético, visto que nesta cena o protagonista está com a sua namorada morta, após atirar em Frank e matá-lo. A polícia está atrás dele e ele ainda precisa salvar sua família da queda do avião, ou seja, ele precisa achar uma solução para tudo isso. A resolução deste conflito, do nó narrativo, tomada pela personagem é sacrificar-se para que as linhas temporais, ou o universo, alinhem-se novamente.

E são estas cenas que fazem que o tempo volte para a parte inicial do filme, quando é utilizado o recurso do movimento acelerado, desta forma, no momento em que a turbina entra no portal (*wormhole*) as cenas que já aconteceram voltam a se suceder de trás para frente. Através destas imagens (acontecimentos marcantes no filme e ao fundo a voz de Donnie lendo a carta que enviou para Roberta Sparrow) é possível identificar com mais facilidade a viagem no tempo, principalmente no momento em que aparece a tela preta com o dia e o ano do início do filme (8 de outubro de 1988) e o quarto da personagem sendo destruído.

Por fim, mas não menos importante, vale ressaltar que filmes de gênero como *Donnie Darko* acabam ocultando temas complexos sob uma camada de cultura pop, sobretudo relativa à trilha sonora do filme, e o foco no universo adolescente. Daí possivelmente advenha a longevidade desse filme e o interesse por ele. Independentemente da interpretação que se dê aos eventos temporais que costuram o longa, a narrativa nos leva a refletir sobre as relações humanas e os conflitos gerados pela dificuldade em lidar com as diferenças e as próprias limitações. Com efeito, uma das questões principais do filme reside na perspectiva que temos sobre o sentido da existência e, conseqüentemente, o peso da morte, tema aliás que permeia todo o filme. Como sugere a personagem da Vovó Morte, Roberta Sparrow, a grande questão é ter consciência de que “Toda criatura viva na Terra morre sozinha” (KELLY, 2001, 00:22:50). Não há, talvez, tema mais pungente e complexo do que este sobre o qual pode refletir nossa vã filosofia. Nesse sentido, nada mais tocante que a música final, *Mad World*, cuja letra e melodia têm a potência de nos fazer lembrar que viver é uma experiência tão sublime quanto dolorosa.

Figura 7 – A turbina entra no portal (wormhole)



Fonte: Donnie Darko (2001)

Figura 8 – Roberta Sparrow sussurra para Donnie



Fonte: Donnie Darko (2001)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do estudo realizado, fica clara a importância e o crescimento dos estudos referentes à adaptação na academia e a pesquisa de filmes *cult* como *Donnie Darko*. Conforme a análise desenvolvida, essa década é retratada no filme de uma maneira sombria e melancólica e essas características são fortemente confirmadas através do estado psicológico da personagem Donald Darko. Outro ponto relevante para este trabalho foi a identificação de questões pós-modernas no roteiro cinematográfico e na ambientação realizada pela equipe técnica juntamente com Richard Kelly. Essas questões nos fazem refletir e entender sobre a fragmentação do protagonista na obra, assim como a fragmentação temporal e espacial.

Outro assunto abordado neste estudo foram as características da ficção científica, uma vez que o diretor trabalhou em cima da hipótese da viagem no tempo para criar o universo narrativo de *Donnie Darko*, porém, acrescenta a este gênero outra camada, o terror, com os contornos da cultura pop marcante nas últimas décadas.

Além disso, trabalhar com *Donnie Darko* foi um desafio, visto que não é possível encontrar muitos trabalhos acadêmicos ou livros que tratem da obra em língua portuguesa e, mesmo em línguas estrangeiras, são encontrados poucos trabalhos. Sendo assim, espera-se que esta pesquisa esteja contribuindo para os estudos interartes e também para apresentar novas interpretações e descobertas a respeito da obra *Donnie Darko*.

Por fim, é possível dizer que este estudo cumpriu com os objetivos propostos no início do trabalho, isto é, de analisar e comparar a obra literária e cinematográfica de *Donnie Darko*, assim como apresentar as questões pós-modernas não só no campo da literatura, mas também no âmbito cinematográfico.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Naiara S. Cinema e Literatura: Adaptação ou Hipertextualização. *Littera* (UFMA), v. 02, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/449/272>. Acesso em: 21 abr. 2018.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

CARDOSO, Fabiano. *Pós-Modernismo e ironia na coleção “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/fcardoso.pdf>. Acesso em: 03 maio 2018.

CLÜVER, Claus. Inter textus/inter artes/inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

CORSEUIL, Anelise R. Estudos culturais e a redefinição do cinema pós-moderno. *Fragmentos*, Florianópolis, p. 105-116, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6011/5557>. Acesso em: 24 abr. 2018.

COUTINHO, André M. M. A. Ficção científica: narrativa no mundo contemporâneo. *Revista de Letras*, Universidade Católica de Brasília, v. 1, p. 15-26, fev. 2008. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/27>. Acesso em: 23 maio 2018.

CROSS, Tulio. *O quê são filmes cult?* Disponível em: <http://universocult.com/artigo-o-que-sao-filmes-cult/>. Acesso em: 19 out. 2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DINIZ, Thais F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, v. 3, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 18 jan. 2018.

DONNIE Darko. Estados Unidos. Direção: Richard Kelly. Roteiro de Richard Kelly. Flashstar filmes. 2001. 1 DVD, (113 min), color.

DUTRA, Daniel Iturvide. *Literatura de ficção-científica no cinema: a transposição para a mídia fílmica de A Máquina do Tempo* de H. G. Wells. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/21566>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FELINTO, Erick. Mr. Sandman, bring me a time machine: temporalidade, contingência e gênero em *Back to the Future* e *Donnie Darko*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 43, p. 149-166, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/106955>. Acesso em: 15 dez. 2017.

FELINTO, Erick. Donnie Darko: imagem, tecnologias digitais e multimediação em um filme entre o underground e o massivo. *Contracampo* (UFF), Niterói, v. 13, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/450/287>. Acesso em: 10 set. 2017.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 22. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. p. 21-116.

IMBERT, Gérard. *Cine e imaginario sociales*. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Madrid: Cátedra, 2017.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Senac. 2009.

KELLY, Richard. *Donnie Darko*. Tradução Antônio Tibau. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

LEITCH, Thomas M. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. *Criticism*, v. 45, n. 2, p. 149-171, spring 2003. Disponível em: <http://adaptation391w.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Leitch-Twelve-Fallacies.pdf>.

Acesso em: 12 fev. 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro António, Maria Eduarda Colares. Portugal: Ed. Dinalivro, 2005.

MARTINS, Ricardo André F. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. *Anuário de literatura*, v. 17, p. 9-28, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n1p9/22479>. Acesso em: 12 out. 2017.

OLSON, Christopher J. *100 Greatest cult films*. Maryland: Rowman and Littlefield, 2018.

PEREIRA, Olga. A. Cinema e literatura: dois sistemas semióticos distintos. *Kaliope* (PUC-SP), v. 10, p. 42-69, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/download/7471/5455>. Acesso em: 14 abr. 2018.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SILVA, Joel C. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. *Literatura em Debate* (URI), Frederico Westphalen, jun. 2011. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/578/1070>. Acesso em: 21 mar. 2018.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006.

TIBAU, Antônio. Intro – Você ainda não viu esse filme. In: KELLY, Richard. *Donnie Darko*. Tradução Antônio Tibau. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016. p. 15-17.

BIOBIBLIOGRAFIA DOS AUTORES

SEÇÃO DE TRADUÇÃO

Bianca Presotto é mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e licenciada em Letras Português-Inglês, também pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Claudia Marchese Winfield é professora adjunta na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Seu interesse acadêmico está voltado para os aspectos cognitivos da leitura em língua inglesa e a interação destes com os processos cognitivos da escrita em língua inglesa e tradução.

Kélen da Silva Melopossui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2018) e mestrado em Letras na subárea dos estudos literários e da literatura comparada e tradução. Atualmente, está vinculada ao Grupo de Pesquisa do CNPq GELCON que integra Estudos de literatura contemporânea: comparatismo, tradução e interartes e ao Projeto de pesquisa nos Estudos Descritivos da tradução, coordenado pela Profa. A Dra. Mirian Ruffini, da UTFPR, *campus* Pato Branco. No âmbito profissional, atua como professora estadual do Ensino fundamental e médio.

Maíra Castilhos é atriz, tem Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – UFSC. Foi professora substituta no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (2018-2019). Doutora em Artes no IA/UNESP, com apoio da FAPESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris. Autora dos livros: *A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck* (2015) e *As múltiplas presenças do ator: novas relações e inovações em territórios cênicos* (2020).

Marina Bento Veshagem é doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisadora, tradutora, jornalista, produtora cultural e atriz. É doutora (2019) e mestre (2015) em Estudos da Tradução (bolsista Capes) e possui graduação em Jornalismo (2010) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Em 2018 realizou uma etapa de sua pesquisa de doutorado sobre o dramaturgo Eugène Ionesco na Université Aix-Marseille (FR), sob a supervisão da Profa. Dra. Marie-Claude Hubert. É integrante de duas companhias teatrais em Florianópolis, a Ciclopatas e a Bruta Flor. Entre 2014 e 2019 integrou o grupo teatral Elefants Companhia de Teatro, no qual foi atriz, tradutora e assistente de direção. Até 2017 trabalhou como produtora no plano anual de atividades culturais da Aliança Francesa de Florianópolis, junto da produtora Marte Cultural. Trabalha principalmente com os seguintes temas: teatro, tradução, literatura, dramaturgia.

Mirian Ruffini é docente do Magistério Superior na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco, Departamento e Coordenação de Letras, DALET/COLET. Docente pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR, *campus* Pato Branco (PPGL). Doutora em Estudos da Tradução, mestre em Letras e especialista em Língua Inglesa e Literatura de Língua Inglesa. Licenciada em Letras Português e Inglês. Coordenadora do Projeto de pesquisa nos Estudos Descritivos da Tradução e vice-coordenadora do grupo de Pesquisa do CNPq GELCON – Grupo Estudos de literatura contemporânea: compa-

ratismo, tradução e interartes. Atua na área de Letras, principalmente nas seguintes subáreas: Tradução Literária, Estudos de Tradução, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

Nathalia Ferreira Terres é Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* Pato Branco. Possui graduação em Letras – Português e Inglês pela mesma instituição. Atuou como Bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Atualmente, está vinculada ao Projeto de Pesquisa nos Estudos Descritivos da Tradução e ao GELCON, grupo de pesquisa do CNPq.

Odile Cisneros é professora associada da Faculdade de Artes – Línguas Modernas e Estudos Culturais. Áreas de Estudo: Língua & Literatura, Tradução, Literatura Comparada, Literatura Brasileira, Literatura Mexicana, Espanhol, Português. Doutora em Literatura Hispânica na Universidade de Nova York. Concluiu seu doutorado em 2003, com tese sobre a questão do nacionalismo nos movimentos de vanguarda mexicanos e brasileiros. Juntou-se à Universidade de Alberta em 2003, e foi promovida a professora associada em 2009. Comparatista e tradutora multilíngue, publicou sobre as vanguardas literárias históricas e o pós-guerra, a poesia latino-americana (México e Brasil) e tradução literária. Suas pesquisas recentes focam em eco-poética e ecocrítica. Editora do periódico acadêmico *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Sua recente colaboração internacional envolve professores visitantes e pesquisa com estudiosos da UFSC em Florianópolis, Brasil.

SEÇÃO DE LITERATURA COMPARADA

Camila Amanda Rossoni formou-se em Letras Português e Inglês em 2018, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco e é mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma instituição. É pesquisadora nos Grupos de Pesquisa Estudos

Literários, Linguísticos e Culturais em Língua Inglesa (CNPq) e Grupo de Estudos de Literatura Contemporânea – Comparatismo, Tradução e Interartes (GELCON) (CNPq). Tem realizado pesquisas no âmbito dos estudos das mulheres, as quais têm gerado publicações e participações em eventos. Sua pesquisa direciona-se aos estudos de obras infantojuvenis em paralelo com a teoria e crítica feminista.

Ivonete Dias formou-se em Letras, em 2015, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* de Pato Branco e atualmente cursa mestrado em Letras na mesma instituição. Em parceria com outros autores, publicou o artigo “Algumas mulheres de Autran Dourado” na *Revista Vocábulo*, e os capítulos “Isaltina, o casamento e o duplo em *Lucas Procópio*” no livro *Marcas da ordem patriarcal na literatura brasileira* (2019) e “A representação das personagens femininas na trilogia *Ópera dos mortos, Lucas Procópio e Um cavalheiro de antigamente*” no livro *Desafios e soluções da sociologia* (2019).

Marcos Hidemi de Lima é docente do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* de Pato Branco. Integra os grupos de pesquisa Estudos de Literatura Contemporânea: comparativo, tradução e interartes (GELCON) e Crítica e recepção literária (CRELIT). Pesquisa marcas da ordem patriarcal, figuras femininas e canção brasileira. Escreve resenhas sobre literatura para o *Rascunho* (Curitiba). Livros publicados: *Dança de palavras e sons* (2005), *Mulheres de Graciliano* (2013), *Várias tessituras* (2015), *Os desvãos da ordem patriarcal* (2017), *Poesiar* (2017), *Escritos de parceria* (2018), *Marcas da ordem patriarcal na literatura brasileira* (2019) e *Eros & Piras* (2020), *Linhas mestras* (2021).

Mariese Ribas Stankiewicz é professora adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, onde leciona literaturas de língua inglesa. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela Universidade de São Paulo, e Mestre em Inglês e Literaturas

Correspondentes, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq), intitulado Estudos Literários, Linguísticos e Culturais em Língua Inglesa e pesquisadora membro do Grupo de Estudos e Literatura Contemporânea – Comparatismo, Tradução e Interartes (GELCON) (CNPq). Pesquisa sobre as representações de gênero e o estudo das mulheres na literatura, no cinema e/ou no teatro, no escopo das culturas de língua inglesa.

Thiago Alves Valente é professor associado do Centro de Letras, Comunicação e Artes (CLCA), do *campus* de Cornélio Procópio (CCP), da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). É membro do grupo de pesquisa Crítica e Recepção Literária (CRELIT) e da Associação Núcleo Editorial Proleitura (ANEP). Atua no programa de Mestrado Profissional em Letras. Temas de pesquisa: literatura infantil e juvenil, Monteiro Lobato e formação de leitores.

Viviane Carvalho da Annuniação é Teaching Associate no Centre of Latin American Studies, University of Cambridge. É doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela Universidade de São Paulo, onde também se graduou em Letras Português e Inglês. É autora de um livro sobre a poesia da Irlanda do Norte, *Exile, Home and City: The Poetic Architecture of Belfast* (Humanitas, USP). Durante seu magistério em Língua Inglesa e Estudos Culturais, na Universidade Federal da Bahia, passou a examinar mais de perto a representação do Brasil e da América Latina na poesia de língua inglesa. A Dra. Carvalho da Annuniação ingressou no Centre of Latin American Studies, em abril de 2014, como pesquisadora visitante e professora de Português para expandir sua pesquisa. Ao longo do ano colaborou com a exposição “a token of concrete affection”. O evento comemorou a primeira exposição de Poesia Concreta no St. Catharine’s College, em Cambridge, que contou com a presença do grupo brasileiro Noigandres, responsável pela divulgação do movimento tanto no Reino Unido como na América Latina. Em abril de 2015, Tornou-se Teaching Associate no CLAS, e Senior Member

no Robinson College. Ela continua a pesquisar sobre o movimento Noigandres, traçando as intrincadas conexões entre Brasil, América Latina e Grã-Bretanha na Poesia Concreta. Trabalha, no momento, em uma monografia que examina os contos de Machado de Assis à luz dos discursos científicos do século XIX. Também se interessa por movimentos de vanguarda brasileiros e latino-americanos e por políticas e novas metodologias de aprendizagem de línguas.

SEÇÃO DE INTERMIDIALIDADE E ESTUDOS INTERARTES

Adriano Mafra é doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015) e em Translation Science pela Universiteit Antwerpen (2015) com período de estágio doutoral no Departamento de Tradutores e Intérpretes da mesma IES (Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Toegepaste Taalkunde/Vertalers & Tolken – Universiteit Antwerpen). Possui mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010), especialização em Metodologia do Ensino de Línguas: Português, Inglês e Espanhol – Celer Faculdades (FACISA-2008) e graduação em Letras pela Universidade do Vale do Itajaí (2005). Atualmente é professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal Catarinense, *campus* Ibirama.

Camila Paula Camilotti formou-se em Letras Português e Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Paranaense (2004), tem mestrado em Letras (Inglês e Literatura correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e doutorado em Estudos da Tradução (PGET), também pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou como professora Assistente de Língua Inglesa e suas respectivas literaturas na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), no *campus* de Foz do Iguaçu. Atualmente trabalha como professora adjunta do Departamento Acadêmico de Letras (DALET) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), no *campus* de Pato Branco. Trabalha com as seguin-

tes linhas de pesquisa: Estudos da Tradução (Tradução Intersemiótica), Literatura e interartes, Análise e tradução do texto dramático e Estudos shakespearianos.

Gregório Foganholi Dantas é doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa pela Universidade de Campinas (2009), com pós-doutorados realizados na Universidade de Coimbra (2014) e Unesp (2019-2020). Atualmente, é professor associado de Literatura Portuguesa e Literaturas de Expressão em Língua Portuguesa na Universidade Federal da Grande Dourados, onde atua como membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Ivan Marcos Ribeiro possui Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp - Campus de São José do Rio Preto (2004). Atualmente é professor efetivo da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada, Teoria da Literatura, Língua inglesa e Literaturas de língua inglesa, Crítica Literária e Periódicos, Literatura e outras artes. É professor permanente do quadro docente do Programa de Pós-graduação em Letras - Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística, onde ministra disciplinas de Literatura Comparada e Estética Comparada - Estudos Interartes/Intermídia. É também coordenador da Central de Línguas - CELIN, órgão do Instituto de Letras e Linguística da UFU. Tem Proficiência em Língua Inglesa, comprovada pelos Exames FCE, CAE e Michigan.

Javier Sánchez Zapatero é professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Salamanca, instituição em que codirige o “Congreso de Novela y Cine Negro” e lidera o grupo de pesquisa “Los internacionales y la Guerra Civil española: literatura, compromiso y memoria”. Outrossim, forma parte do GEXEL (Grupo de estudios del exilio literario español). É autor dos livros *Escribir el horror. Literatura*

y campos de concentración (2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014), *Max Aub: Epistolario español* (2016), *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español* (2017, em colaboração com Àlex Martín Escribà) e *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (2020). Além disso, publicou numerosos artigos em revistas e capítulos de livros, e editou mais de uma dezena de volumes coletivos e várias antologias de contos, como, por exemplo, *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español* (2016, em colaboração com Fernando Larraz) e *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española* (2021).

João Faccio é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco – UTFPR. Especialista em Comunicação e Semiótica pela Universidade Estácio de Sá. Licenciado em Letras – Português e Inglês pela UTFPR, *campus* Pato Branco. Professor no Centro Universitário de Pato Branco – UNIDEP. Estudos com ênfase no Cinema e Literatura no Brasil e nas temáticas da marginalidade e do grotesco.

María Marcos Ramos é licenciada em Comunicação Audiovisual pela Universidade do País Vasco e doutora em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Salamanca (Premio Extraordinario de Doctorado). É professora assistente de Comunicação Audiovisual da Universidade de Salamanca e membro colaboradora do “Observatorio de Contenidos Audiovisuales” desta mesma instituição. Suas linhas de pesquisa versam sobre representação da imigração e de gênero na ficção audiovisual, representação cinematográfica da sociedade no cinema e análise da ficção audiovisual etc., temas sobre os quais publicou artigos em revistas e monografias científicas. É editora dos livros: *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) e *A ambos lados del Atlántico: películas españolas y brasileñas premiadas* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2020) e diretora do “Congreso Internacional

Historia, Literatura y Arte en el cine en español y en portugués” que se realiza desde 2011.

Rafaela Lampugnani possui graduação em Letras – Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR/PB (2018) e Pós-Graduação pela Unicesumar (EAD) em Arte, Cultura e Educação (2020). Atua principalmente nos seguintes temas: Pós-Modernismo, Literatura Policial e Cinema. Participou do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC), do Subprojeto de Inglês do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à docência (PIBID) e do Programa Institucional de Bolsas de Extensão e Inovação da UTFPR (Edital PROREC 01/2017). Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pela UTFPR/PB.

Wellington R. Fioruci possui doutorado (2007) em Letras pela UNESP-Assis na área de Literatura Comparada. Concluiu estágio de pós-doutoramento na UFRGS (2015), com projeto sobre Literatura e Cinema. É professor de literatura no curso de Letras e participa do Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR, *campus* Pato Branco, atuando na linha de estudos Literatura, Sociedade e Interartes. Faz parte do Grupo de Pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas da UNESP, *campus* de Assis, e do Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s) da Universidade do Minho (Portugal). É líder do Grupo de Pesquisa GELCON da UTFPR, *campus* Pato Branco. Organizou os volumes *Vestígios de memória: diálogos entre literatura e história* (2012) e *Correspondências: literatura e cinema* (2015), ambos pela editora CRV, *Confluências transatlânticas: narrativa contemporânea ibérica e ibero-americana* (2021), pela editora Mercado de Letras, e *Literaturas em comparação: estudos da tradução e interartes* (2021), pela Pontes Editores.