

CADERNO DE LETRAS

Robert Freeman, cre
George Dipfel, art di
Jerry Mander, writer
Marbet Larsen, desig
"The Royal Natural
Friends of the Earth,
Freeman, Mander &

ndo essa fileir.
do por Chagall
im-lhe dado un
i porque gosta
das coisas que
voca Imediata
arte, hoje qua



purpose is to give an industry
use that wildlife is vital to the stable
system—and no industry has a right
wild animal fars are no longer fas
else will be and it will be up to your s
the trend and move on it. Most of s
to which come from animals raised f
and certain losses for example. Altho
of the signatories object even to the
er example of humans placing their
living species—a position which is b
table and morally unsound.
Humans have evolved through th
ness from the same chemical and org



er Ausgabe von *Imagin*
tion Papers unter Ver
te Nummer ist Austr
td eine Meerlandschaft
(untere Hälfte der Sei
esetzlosen Ned Kelly,
2.301 ist dem Sport is
s einer Broschüre über
sorte von Associated I
all derjenigen in Abl

, a intimidada
o. Foi aí que
e o predes
um instan
Alain Resna



acion musulmana;
ida en 1516, por
a con notables edi
plaza Mayor, reno
y conventos que
Obispo de Zamora
el Marqués de Al
nidad, en el que se
omplementan este
las puertas de «la



DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS
sobre literaturas e relações intersemióticas

Carlos Ossanes
João Luis Pereira Ourique
(orgs.)

APRESENTAÇÃO

Carlos Ossanes
João Luís Pereira Ourique
(Organizadores)

Este título é uma reunião de discursos que têm por propósito pensar as relações dos textos, descobrindo as finas linhas que evidenciam as conversas entre eles, quer sejam do mesmo sistema semiótico ou presentes em outras manifestações artísticas. Ao se explorar o caminho do intertexto, é possível refletir sobre o processo de criação de determinada obra, bem como extrair, dessa reflexão, uma variedade ainda maior de outros textos desconhecidos; além disso, é nessa miscigenação de discursos que se vê a grandiosidade desse tecido narrativo. Inicialmente, esse dossiê foi pensado a partir de uma sessão de comunicações do projeto *24 Frames de Literatura*¹, ocorrida no final de 2015. Somaram-se aos textos dos comunicadores outras reflexões de autores que se interessaram pela proposta e contribuíram para a realização desse número.

Abrindo esse trabalho, o leitor irá se deparar com uma análise da película *Como era gostoso o meu francês* (1971), dirigida por Nelson Pereira dos Santos, com o interesse de apontar hipertextos com obras de contextos históricos distintos, onde os autores **Gabriel Munsberg** e **João Manuel Cunha** comentam a presença do autoritarismo nas obras evidenciadas na análise. Adiante, **Danielle Betemps** propõe um diálogo entre a versão literária de *Don Casmurro* (1900), do escritor Machado de Assis, e o roteiro escrito por Paulo Gomes e Lygia Fagundes Telles para *Capitu* (1967) que intermedia o processo de adaptação, estudando as escolhas da roteirização para a construção da narrativa

¹ Projeto promovido pelo Grupo de Pesquisa ÍCARO. Mais informações em wp.ufpel.edu.br/24framesdeliteratura.

audiovisual e incluindo na discussão a desconstrução do binarismo fiel/infiel no que se refere às adaptações.

No texto seguinte, será apresentada por **Ulisses Coelho** e **Aline da Silva** uma análise do livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, com o propósito de indicar aproximações da construção das personagens com recortes de passagens bíblicas, a partir de uma reflexão dos símbolos e dos embates éticos da narrativa. Ao comparar o conto *A terceira margem do rio* (1962), escrito por Guimarães Rosa, com os textos dos gaúchos Sérgio Faraco (*Travessia*, 1995) e João Simões Lopes Neto (*O anjo da Vitória*, 1912), **Graciele Pedra** e **Priscila Chaves** pretendem problematizar as relações entre o que se entende por literatura regional e universal, a partir da aproximação do pampa e do sertão.

Carlos Ossanes analisa a obra do escritor curitibano Paulo Leminski, pontuando a presença de hipertextos e as marcas de metalinguagem existentes na construção dos seis livros de poesia que integram a edição *Toda Poesia* (2013), organizada após a morte do autor, partindo de um recorte demonstrativo de cada um deles. Finalizando a edição, **Letícia Sangaletti** apresenta uma leitura comparada das versões literária (escrita por John Boyne, 2006) e cinematográfica (dirigida por Mark Herman, 2008) de *O menino do pijama listrado*, comentando o processo de adaptação e elencando pontos de aproximação e distanciamento entre as duas obras.

Esperam os organizadores que essa leitura possa ser construtiva no processo de reflexão dos leitores, quer seja dentro do *corpus* de análise dos trabalhos aqui apresentados – suas obras e seus autores – ou, em definitivo, para os próximos contatos com outras narrativas diversas tiverem.

DA *TERRA BRASILIS* AO BRASIL DOS GENERAIS: UM
PERCURSO HISTÓRICO DE AUTORITARISMO E
VIOLÊNCIA

TO *TERRA BRASILIS* FROM BRAZIL OF GENERALS: AN
HISTORICAL ROUTE OF AUTHORITARIANISM AND
VIOLENCE

Gabriel Felipe Pautz Munsberg²
João Manuel dos Santos Cunha³

Resumo: O artigo relata resultados da investigação denominada “Marcas da violência em literatura e cinema”, vinculada ao projeto de pesquisa “Literatura, cinema e autoritarismo” (UFPeL-CNPq-PROBIC-FAPERGS, 2011-2012). O propósito é o de analisar a obra cinematográfica *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), considerando as relações intertextuais identificadas no filme com os hipotextos quinhentistas *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien (Duas viagens ao Brasil, 1557, Hans Staden)* e *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil (Viagem à Terra do Brasil, 1578, Jean de Léry)*. A aproximação contrastiva das narrativas, centrada no exame dos contextos histórico, cultural e político em que as obras foram criadas, busca averiguar a incidência de possíveis traços de autoritarismo na constituição do imaginário nacional, historicamente enformado por práticas arbitrárias no exercício de poder autoritário, marcado por violência e iniquidade.

Palavras-chave: Literatura, cinema, autoritarismo, violência.

² Mestre em Estudos da Literatura/UFRGS; quando da produção deste artigo, bolsista de iniciação científica UFPeL-PIBIC-FAPERGS (2011-2012); gabriel_munsberg@yahoo.de

³ Doutor em Letras - Literatura Comparada/UFRGS, coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq-UFPeL “Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade” e do projeto de pesquisa “Literatura, cinema e autoritarismo” UFPeL-FAPERGS (2007-2013); orientador.

Abstract: This article reports on the outcome of the investigation titled 'Marks of violence in literature and film' linked to the research project called 'Literature, cinema and authoritarianism' (UFPEL-PIBIC-FAPERGS, 2011-2012). This article analyzes the cinematographic work *Como era gostoso o meu francês* (*How Tasty Was My Little Frenchman*, 1971, Nelson Pereira dos Santos), taking into account the intertextual relations identified in the movie with two hypotexts from the 1500s *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien* (*Hans Staden's True History: An Account of Cannibal Captivity in Brazil*, 1557, Hans Staden) and *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (*History of a Voyage to the Land of Brazil, Also Called America*, 1578, Jean de Léry). The comparative approximation of these narratives, centered in the analysis of historical, cultural and political contexts in which these films were shot, aims at evaluating the presence of possible traces of authoritarianism in the constitution of the national imaginary, historically developed by arbitrary practices of authoritarian power, marked by violence and great injustice.

Keywords: literature, cinema, authoritarianism, violence.

Este artigo analisa examina algumas sequências do filme *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), considerando as relações intertextuais identificadas com os hipotextos quinhentistas *Duas viagens ao Brasil* (Hans Staden, 1557) e *Viagem à Terra do Brasil* (Jean de Léry, 1578). A aproximação contrastiva das narrativas, centrada no exame dos contextos histórico, cultural e político em que as obras foram criadas, busca averiguar a incidência de possíveis traços de autoritarismo na constituição do imaginário nacional, historicamente enformado por práticas arbitrárias no exercício de poder autoritário, marcado por violência e iniquidade.

O *corpus* narrativo selecionado para a análise efetivada no âmbito do projeto de pesquisa foi constituído pelo filme *Como era gostoso o meu francês* (1971) e por diversos textos quinhentistas de viajantes europeus, a partir dos quais o cineasta criou a narrativa fílmica. Desses intertextos, o foco principal foi fixado em *Duas viagens ao Brasil* (1557) e *Viagem à terra do Brasil* (1578). Partindo

da leitura contrastiva entre os textos dos viajantes da era colonial e a narrativa cinematográfica produzida nos anos setenta do país sob a ditadura pós-golpe civil-militar de 1964, buscou-se compreender as razões que levaram o cineasta a atualizar em imagens os fatos relatados pelos cronistas europeus sobre o Brasil colonial. Estaria o cineasta, testemunha de seu tempo, oprimido pela censura institucionalizada, tentando falar metaforicamente sobre a violação dos direitos humanos, as práticas de repressão e cerceamento das liberdades individuais, localizando no centro da narrativa a descrição de atos de violência e autoritarismo praticados pelos europeus na então *terra brasilis*? Estaria, por meio dessa aproximação, buscando entender a conformação de um imaginário nacional que se apresenta ainda na atualidade como intensamente marcado pela iniquidade? Para dar conta dessas premissas, que presidem a leitura comparada dos textos selecionados, é preciso não só buscar as correspondências entre os escritos dos viajantes e a narrativa fílmica, considerados nas respectivas contexturas históricas, como também considerar o contexto cultural em que eu, leitor das textualidades que constituem o *corpus* da investigação, busco produzir sentido para eles. Por outro lado, é preciso ainda relativizar a natureza formal dos textos lidos em intersecção: narrativa verbal escrita e narrativa de ficção fílmica são objetos estéticos resultantes do exercício de linguagens diversificadas, ainda que passíveis, teoricamente, de serem enfocadas em relação.

Um dos textos fundamentais para a transcrição fílmica de Santos foi o de Hans Staden, mercenário alemão que desembarca em 1550 de um navio espanhol em terras brasileiras, onde é preso pelo governador-geral Tomé de Sousa e posteriormente capturado pelos índios Tupinambás. Após nove meses, o europeu é libertado, embarcando em um navio francês, retornando para a Europa e posteriormente à Alemanha, onde relata as experiências vividas durante o cativeiro, publicadas como livro em 1557, intitulado *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien (Duas viagens ao Brasil)*. A tradução brasileira, no entanto, só foi lançada em 1941, com o título *Hans Staden: Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. A visão do estrangeiro alemão, além de ser uma das

primeiras descrições sobre as terras brasileiras, também expõe a prática antropofágica dos índios da tribo Tupi e comenta a relação do autor com a cultura indígena.

Outros textos que embasaram o roteiro filmico (informação existente nos créditos do próprio filme) foram as anotações do calvinista francês Jean de Léry, que também relatam os costumes dos Tupinambás. Léry foi enviado por Calvino e viveu durante o ano de 1557 em liberdade entre os índios, servindo a Villegaignon, fundador de uma colônia francesa na futura cidade do Rio de Janeiro. Os relatos foram lançados em 1578, reunidos no livro intitulado *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [*História de uma viagem à terra do Brasil*], traduzido para o português e editado no Brasil somente em 1926, com o título de *Viagem à terra do Brasil*.

Em 1970, ano emblemático na escalada do terror instituído pela ditadura dos generais pós-ato institucional nº 5, de 1968, Pereira dos Santos dirige o filme *Como era gostoso o meu francês*, no qual narra a história de um viajante francês em terras brasileiras, fundamentado a partir de pesquisa bibliográfica realizada em vários outros textos, além dos de Hans Staden e Jean de Léry, tais como tratados, diários e documentos epistolares produzidos na mesma época, como os de André Thévet, José de Anchieta, Manuel da Nóbrega, Gabriel Soares de Souza e Pero de Magalhães Gandavo. O personagem principal do filme é o francês Jean (primeiro nome do autor de *Viagem à terra do Brasil*), mas a representação filmica de sua vida entre os selvagens assemelha-se mais à da experiência vivida e relatada por Hans Staden em *Duas viagens ao Brasil*. Ao tratar o protagonista como francês, o roteirista opta por ampliar a representação do indivíduo na narrativa, reunindo traços culturais de distintos viajantes colonizadores europeus. Como os franceses tiveram participação na tentativa da colonização das terras brasileiras e Hans Staden viveu uma experiência única, é historicamente plausível que a trama conte com um protagonista francês. Tal providência permite que o filme não seja visto como uma reprodução da experiência de um único estrangeiro prisioneiro de indígenas, e sim como uma tentativa de figurar a experienciamento de diversos povos dominadores durante a época de

formação cultural de uma colônia inicialmente vista como terra de Portugal e que viria a se constituir como o Brasil essencialmente luso, mas marcado para sempre por incursões colonialistas de distintos invasores europeus.

Depois de algum tempo sob custódia dos indígenas, Jean demonstra interesse sobre seus costumes e cultura através de diálogos questionadores com Seboipep, sua esposa tupi. Com interesse de saber mais do “grande caraíba maír”, Jean indaga sua esposa, que lhe apresenta “novidades” que um francês ensinou aos índios, como a de fazer fogo. Enquanto a voz *over* de Sepoi pep narra essas “inovações”, as imagens mostram Jean realizando atividades cotidianas entre os tupinambás. Aparentemente, o francês demonstra curiosidade sobre a cultura tupinambá, porém tenta transformá-la através de seus próprios valores. Quando está entre as mulheres, fazendo o trabalho na colheita, os homens riem-se do francês, que é retirado de sua lida por Cunhambebe, o qual não admite que o estrangeiro faça um serviço dessa natureza. Esse trabalho “transformador” não é o necessário para a tribo e logo Jean é colocado novamente ao redor dos canhões a fim de prepará-los para a guerra. Nota-se a segregação de Jean que, ao demonstrar interesse nos afazeres dos tupinambás, é obrigado a voltar a outras atividades por vontade de seu proprietário. Em outras palavras, apesar de querer o envolvimento com a cultura indígena, participando do cotidiano na aldeia, inclusive assumindo relação marital com a índia Seboipep, Jean não consegue se livrar da morte ritualística. Ao final do filme, depois de nove meses, os indígenas matam o prisioneiro e o devoram. Da cerimônia participa, inclusive, sua esposa índia, que, fiel não ao estrangeiro, mas à cultura tribal, é enquadrada em plano fechado, deliciando-se prazerosamente com o pescoço do francês, parte que lhe toca na partição do corpo do europeu. Na continuidade dessa cena, que, narrativamente, se constrói como o epílogo da história, entretanto, um outro final se desenvolve, por meio de imagens e da citação de um fragmento de texto de Mem de Sá, governador geral do Brasil em 1557. Nesse “fim depois do fim”, é relatada a vitória dos portugueses em sangrenta batalha travada por ocasião da expulsão

dos franceses e que culminará com o extermínio do povo Tupinambá. O genocídio perpetrado fica claro nas palavras da autoridade portuguesa: “Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua”. Durante o procedimento de colonização, o invasor busca impor sua imagem ao colonizado, desculturalizando-o. Quanto mais diversas forem as identidades de colonizador e colonizado, maior força será usada durante a operação de submissão cultural, tal como conclui Silviano Santiago: “Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo imagem semelhante” (SANTIAGO, 1980, p. 16). Ou seja, no embate entre os estrangeiros invasores – sejam eles portugueses, franceses ou alemães – pela posse da terra, aniquila-se parte da população indígena e submete-se culturalmente, pela força e violência, toda uma civilização. Com o metalinguístico “fim depois do fim” do filme, tal como aqui analisado, praticando sofisticado jogo intertextual, o cineasta estaria explicitando a natureza cultural da derrota daqueles que, durante a narrativa do convívio entre o europeu e os Tupinambás, eram considerados culturalmente vitoriosos. Essa sequência fílmica resumiria, assim, a leitura do cineasta de todo um processo histórico de submissão de alteridade visto como fato que marcará todo o curso civilizatório brasileiro. Para além desse segmento crucial, no entanto, *Como era gostoso o meu francês*, na totalidade narrativa, articula leitura percuciente sobre a construção de um imaginário nacional de violência e autoritarismo, que atravessaria séculos e que se constituiria como marca de uma nação nada “cordial” e receptiva ao outro.

A partir da leitura comparada, sistemática e metódica das narrativas escritas e fílmica, com suporte teórico nas teorias de intertextualidade (KRISTEVA, 1969; GENETTE, 1982), a pesquisa investigou as razões que teriam movido o cineasta a traduzir fatos e informações narrados há mais de quatrocentos anos em texto que se produz e que circula socialmente em um

momento especial da história do Brasil, país que, nitidamente, tem suas origens identitárias narradas nos textos citados. A hipótese levantada é a de que Pereira dos Santos estaria, por meio dessa aproximação, refletindo sobre os fatos que formataram o imaginário cultural brasileiro desde os tempos coloniais, para expor as práticas autoritárias do estado brasileiro no final dos anos sessenta e início dos setenta. Para isso, valendo-se de documentos históricos que teriam contribuído para a sedimentação desse imaginário desde os tempos da colonização europeia, em seu confronto com a cultura ameríndia, elabora exercício intertextual consequente, atualizando, por meio de outro código que não o verbal, e em outro momento da história do país, práticas que, atravessando os séculos, evidenciariam relações sociais autoritárias e violentas no cenário nacional.

Como se sabe, o período compreendido entre 1964 e 1985 foi de grande repressão, intensificada após a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, quando sucederam-se decretos que, entre outras consequências, suspenderam garantias constitucionais dos cidadãos e agudizaram a ação da censura à imprensa e às manifestações culturais e artísticas. Toda e qualquer obra deveria passar pelo crivo repressivo antes de ser veiculada. O fato de trechos ou obras completas serem proibidas não era de conhecimento do público em geral, o que, somado ao apoio estatal sobre a programação da televisão aberta, resultava em alienamento da população como um todo (GASPARI, 2002). Além disso, parte da inteligência nacional foi desarticulada graças ao exílio forçado não só de ativistas políticos, como também de artistas e intelectuais, bem como pela prisão e aniquilamento dos que permaneciam no Brasil sob o Estado de não-direito. Esse era o contexto político e cultural do país no momento da produção e do lançamento do filme. O cerceamento da liberdade de criação foi enfrentado pelos artistas brasileiros com inventividade, pois, para contornar a censura, foram obrigados a elaborar alternativas formais, utilizando recursos expressivos, como o uso de linguagem figurada, para além da natural condição simbólica da linguagem artística. A atualização de clássicos da arte mundial e o uso da

paródia podem ser encontrados em obras literárias, teatrais, musicais e cinematográficas do período, o que, paradoxalmente, possibilitou experimentação consequente em representação estética. Um modo de os cineastas burlarem a censura institucionalizada, por exemplo, foi o de, por meio de leitura contextualizadora e metafórica, trazendo o passado para referir o presente, interpretar clássicos da literatura brasileira, como é o caso de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Azyllo muito louco* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, recomposições, respectivamente, de *Macunaíma* (1927), de Mário de Andrade, e de *O alienista* (1881), de Machado de Assis.

Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado como exemplo de cineasta que articulou em linguagem fílmica uma aproximação do cinema com a realidade nacional nos tempos pós-64. Como leitor crítico da sociedade brasileira, ele valeu-se de textos literários de outros tempos, partindo deles para problematizar os fatos do presente, contextualizando a mensagem desentranhada da ficção e produzindo um outro sentido para ela. O desprendimento do contexto histórico-cultural referente ao texto primeiro, o literário, possibilita um diálogo bastante produtivo entre as realidades do tempo de escrita e as do tempo de leitura. Dessa forma, segundo Júlio Pimentel Pinto, o leitor, na verdade,

gira em torno do texto, procurando portas de entrada e ligando-se a ele pela composição de outro cálculo [...], assim, “reescreve” o texto lido, atualiza-o cronologicamente e associa-o a um novo contexto. Sua leitura repõe o primeiro texto (evitemos “texto original”), redefine a dinâmica que lhe é interna, orienta outras (futuras) leituras, do mesmo ou de outro leitor (PINTO, 2004, p. 54).

Sintetizando, para fins deste artigo, as evidências detectadas na pesquisa, explicitarei ainda outras articulações efetuadas pelo cineasta para, partindo de textos centenários, referir-se criticamente e de forma metafórica ao seu tempo. Uma importante ocorrência intertextual seria o fato de que o filme, ao mostrar visualmente cenas traduzidas dos eventos descritos nos relatos verbais dos

viajantes, lança mão não só dos próprios textos quinhentistas citados como de outros, inseridos de forma sobreposta sobre as imagens ou verbalizados em voz *over*, para complementar criticamente o sentido do que se vê na tela. Assim, por exemplo, já no prólogo, que pode ser lido como um *incipit* que se conforma como resumo do que será contado, uma voz empostada lê “as últimas notícias da França Antártica enviadas pelo almirante Villegaignon”, em invenção fílmica que, ao incorporar discurso verbal – desconectado da fala “realista” dos personagens – às imagens em movimento, o faz de forma paródica. Essa estratégia discursiva possibilita que o espectador veja as imagens como se fossem acompanhadas por comentários de um locutor de rádio, ou de comentarista de televisão ou até de um narrador de documentário fílmico. O efeito alcançado permite ao narrador fílmico remarcar a discrepância entre o que está sendo dito verbalmente e a visualidade das cenas fílmicas “reais”. Enquanto franceses são enquadrados trabalhando harmoniosamente e com alegria entre os índios, também enfocados como pessoas colaboradoras e gentis, o “locutor” frisa o clima de insatisfação dos trabalhadores e a falta de cooperação e a convivência difícil com os indígenas. Ao mesmo tempo, fala-se da prisão de alguns dos trabalhadores rebeldes, relatando-se especialmente o fato de que, após um deles ser liberado das correntes, prefere fugir, jogando-se no mar, onde acaba se afogando. O que as imagens mostram, porém, é um prisioneiro sendo jogado no mar ainda acorrentado. Com essa elaboração verbo-visual já no *incipit*, o encenador fílmico apresenta, de imediato, a forma como tratará os textos dos quais parte para pensar os fatos narrados pelos estrangeiros no Brasil quinhentista. Na intersecção das narrativas elaboradas nos documentos dos viajantes com a tradução desses fatos para o texto fílmico dos anos setenta, vai a leitura atualizadora proposta pelo cineasta. Ou seja, “fatos reais” (no caso, o “eis aqui” das imagens fílmicas) podem ser lidos da forma como o “leitor” quiser (no caso, o comentador em voz *over*), sobrepondo a eles a sua visão, contaminada por sua intenção interpretativa. A perspectiva proposta pelo uso da câmera distancia o espectador do ponto de

vista do personagem principal, resultando em uma visão aberta, porém direcionada à interpretação do cineasta, expressa por meio da voz narradora. Em se tratando de meios de comunicação de massa, como a televisão, notadamente, essa é uma possibilidade mais do que comprovável, se levarmos em conta que, à época da ditadura, imagens veiculadas em jornais falados de emissoras de televisão, ainda que correspondessem à captação de imagens “reais”, eram comentadas sob a ótica da voz do poder estabelecido. Veiculava-se a versão dos órgãos repressores, sobre imagens captadas jornalisticamente da realidade. Assim, o cineasta estaria apontando, com o uso sofisticado dos códigos e subcódigos inerentes à linguagem que pratica, para o fato de que é preciso relativizar a veracidade de acontecimentos documentados, sejam eles propagados pela palavra escrita ou falada e pela imagem em movimento, televisiva ou fílmica. Quando o filme chegou às telas, em 1971, era essa, justamente, a natureza e a qualidade da informação veiculada pela grande imprensa: ou seja, ainda que os fatos mostrem uma dada realidade, ela sempre pode ser manipulada pela voz de quem detém o poder. O caso do jornalista Wladimir Herzog, “suicidado” na prisão pelos agentes da repressão, ilustraria pontualmente a tese desenvolvida por Pereira dos Santos.⁴

⁴ São vários os eventos noticiados por órgãos de comunicação da época, pelos quais muitos dos “subversivos”, participantes de ações armadas, assassinados na prisão ou em operações clandestinas, eram localizados em encenações de rua, nas quais, pretensamente, teriam sido eliminados pelas milícias da repressão, pois, “ao resistirem à abordagem e trocarem tiros com os policiais, foram atingidos mortalmente”. Um caso emblemático dessas encenações promovidas pelos órgãos da repressão é o do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, que foi encontrado morto, supostamente enforcado, nas dependências do 2º Exército, em São Paulo, em 25 de outubro de 1975. No dia seguinte à morte, o comando do Departamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão de repressão do exército brasileiro, divulgou nota oficial, acompanhada de foto, informando que Herzog havia cometido suicídio na cela em que estava preso. A versão oficial da morte foi refutada pelos movimentos sociais de resistência à ditadura militar. Três anos depois, no dia 27 de outubro de 1978, o processo movido pela família do jornalista revelou a verdade sobre a morte de Herzog. A

Quando nos detemos nessa elaboração do cineasta, relativizadora da verdade dos dados históricos, percebemos que ele está apontando para o fato de que, como sugere a pesquisadora Emanuela Silva, “a verdade do discurso não se esgota nele, mas no que se deixou escapar do mesmo” (SILVA, 2009, p. 24). Considerando essa premissa, caberia, então, proceder à investigação de uma verdade que escaparia do discurso histórico. Nesse sentido, o cineasta, ao atualizar, em outro contexto, a narrativa quinhentista, colocaria em crise o relato do viajante. Podemos, assim, averiguar, na invenção desse discurso, a existência de outras fontes que querem “[...] apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57).

A recuperação do passado para criar a representação do tempo presente invoca o pensamento de que é necessário lembrar para entender – mesmo que para isso se dê demasiado valor aos hipotextos quinhentistas – e define a postura pessimista de que não há garantia no futuro; a morte como escopo simplifica esse descrédito nos anos vindouros. O diretor encontra na morte ritualística do protagonista de *Como era gostoso o meu francês*, mesmo que para decepção da massa de medianos espectadores de cinema, a única saída que demonstre a superioridade do sujeito que se relacionou com a cultura e tribo indígenas. O ideal antropofágico, modernizado por Oswald de Andrade⁵, é adaptado por Nelson Pereira dos Santos e manifestado quando o corpo de Jean alimenta e nutre a força dos índios, alegorizado nas cenas em que Cunhambebe carrega dois pequenos canhões que eram do francês e no *close* em Seboipep, saboreando o pescoço do recém-

União foi responsabilizada pelas torturas e pela morte do jornalista. No dia 18 de outubro de 2004, o Correio Braziliense divulgou duas fotos que seriam de Herzog em sua cela no DOI-CODI. As imagens reforçariam a tese de que o jornalista havia sido torturado antes de ser morto. Na única imagem conhecida até então, Herzog aparecia enforcado. Alguns desses fatos são recuperados por GASPARI, 2002.

⁵ Oswald afirma no seu Manifesto Antropófago, de 1928, que “só a antropofagia nos une”, propondo “deglutir” o legado cultural europeu e “digeri-lo” sob a forma de uma cultura distintamente brasileira.

assassinado marido que, aparentemente, encerram o filme com a vitória do colonizado sobre o colonizador. Após, porém, a aniquilação das comunidades indígenas, informada pelo texto já citado anteriormente de Mem de Sá, e a tomada silenciosa, sem o canto ritualístico da tribo triunfante, de uma praia deserta, rematam a obra cinematográfica, confirmando o pessimismo do cineasta quanto à natureza “cordial”, pacífica e acolhedora da alteridade por parte do colonizador. Vistos assim, os fatos narrados justificariam o sentimento que permearia a narrativa de Nelson Pereira dos Santos.

A análise do *incipit* filmico, tal como foi aqui apresentada, revelaria a postura do cineasta face aos acontecimentos narrados nos textos dos viajantes europeus; nessa visada, estaria imbricada a ideia de que a interpretação desses textos deve considerar o contexto histórico em que foram criados e, especialmente, as consequências fixadas por eles na formação do imaginário cultural brasileiro através dos séculos. No decorrer da investigação, essa foi a linha interpretativa pela qual a totalidade do filme foi analisada, na tentativa de corroborar a premissa de que a intenção do cineasta, ao levar para a tela esses relatos, seria a de falar, metaforicamente, de uma outra história, a do presente brasileiro, a qual estaria sendo escrita no tempo mesmo em que o filme se fazia e em que era exibido nas telas do país: uma história de iniquidade, violência, repressão e autoritarismo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*, 1928. In: RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008: p. 16.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: PostLit -FALE/UFMG, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora da USP, 1972.

MOTA, Maria Regina de Paula. *Audiovisual, cultura e alteridade em "Como era gostoso o meu francês"*. In: 6º SOPCOM/4º IBÉRICO, Lisboa, 2009, Disponível em <http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/como_era_gostoso.pdf>. Acessado em 05 mai 2012.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. *Entre vencedores e vencidos: reflexões sobre história, memória e censura*. In: *Estação Literária Vagão*-volume 4, 2009. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acessado em 25 nov 2011.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Referência fílmica

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Brasil, 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado em *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden. Argumento: Nelson Pereira dos Santos e Humberto Mauro (diálogos em tupi). Direção de fotografia: Dib Luft. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. 35mm. Tempo de duração: 91 minutos.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.

MESMO QUE *CAPITU* TENHA TRAÍDO *DOM CASMURRO*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROTEIRO DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES E LYGIA FAGUNDES TELLES E O ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS⁶

EVEN IF *CAPITU* HAS BETRAYED *DOM CASMURRO*: A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN THE SCREENPLAY OF PAULO EMÍLIO SALES GOMES AND LYGIA FAGUNDES TELLES AND THE NOVEL OF MACHADO DE ASSIS

Danielle Rasmussen Betemps⁷

Resumo: Este artigo é o resultado de uma análise comparativa entre o roteiro cinematográfico *Capitu* (1967), de Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles, e o romance *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis. Considerando o roteiro como uma primeira adaptação, a referida análise visou contestar a ideia de fidelidade e a consequente desvalorização das adaptações cinematográficas. Para tanto, partiu-se da secular relação entre cinema e literatura, mais estritamente das diferenças e semelhanças entre os textos literário e cinematográfico, enfocando as características de dois elementos ficcionais – narrador e personagem – e as estratégias utilizadas por ambos os sistemas no processo de configuração desses elementos. Ilustraram-se acréscimos feitos no roteiro, discutiu-se a função do narrador-protagonista do romance e as estratégias utilizadas no roteiro para sua representação e refletiu-se acerca das escolhas feitas pelos roteiristas para a elaboração de *Capitu*. Concluiu-se que os roteiristas

⁶ Trata-se, originalmente, de Trabalho de Conclusão de Curso orientado pelo Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique e apresentado ao Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras - Redação e Revisão de Textos.

⁷ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras - Literatura Comparada: Estudos de Intertextualidade da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: dani.betemps@gmail.com

adicionaram elementos que inexistem no texto literário com a finalidade de adaptar o romance aos limites do texto cinematográfico, mas sem deixar de apontar para o texto machadiano. Quanto à narração, foi constatado que a focalização recai no protagonista Bentinho, o qual é perseguido pelo roteiro – que mostra o que ele vê e como vê. Essas alterações configuram escolhas dos roteiristas, as quais foram feitas durante o processo de escrita do roteiro para melhor moldar o texto literário de Machado de Assis a outro texto: o cinematográfico.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Roteiro.

Abstract: This paper is the result of a comparative analysis between the screenplay *Capitu* (1967), of Paulo Emilio Sales Gomes and Lygia Fagundes Telles, and the novel *Dom Casmurro* (1900), of Machado de Assis. Considering the screenplay as a first adaptation, this analysis aimed to challenge the idea of fidelity and the consequent devaluation of the film adaptations. So, we started from the secular relationship between cinema and literature, more closely the differences and similarities between literary and cinematic texts, focusing on the characteristics of two fictional elements – narrator and character – and the strategies used by both systems in the process of configuration of these elements. Thus were illustrated additions made in the screenplay, discussed the role of the narrator-protagonist in the novel and the strategies used in the screenplay for their representation, also, was thought about the choices made by the writers in order to elaborate *Capitu*. It was concluded that the writers added elements that doesn't exist in the literary text in order to adapt the novel to the limits of the cinematic text, but still making references to Machado's text. Regarding the cinematic narrator, it was found that the focus lies in the protagonist Bentinho, which is pursued by the screenplay – which shows what he sees and how he sees. These changes configure the writers' choices, which were made during the process of writing the screenplay to better shape the literary text by Machado de Assis into an another text: the cinematic.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. Screenplay.

A partir da invenção dos irmãos Lumière – o cinematógrafo, cuja primeira apresentação pública ocorreu em dezembro de 1895, na cidade de Paris – e da conseqüente relação entre cinema e literatura, o fazer literário sofreu várias mudanças. Os autores passaram a incluir em suas obras mecanismos fílmicos com o intuito de alcançar a *impressão de realidade*, muito marcada nos filmes. Por outro lado, os cineastas viram na literatura um vasto acervo de conteúdo para suas produções. Assim, a secular relação entre o literário e o cinematográfico, a qual se estabeleceu naturalmente nos primórdios da sétima arte, rendeu uma série de empréstimos mútuos.

No entanto, há quem não concorde com essa relação interartes e considere as adaptações fílmicas como empobrecedoras das obras adaptadas. Na década de 20, muitos teóricos e cineastas defendiam uma forma “pura” de fazer cinema, isto é, acreditavam nas especificidades próprias de uma arte cinematográfica totalmente livre de influências vindas das artes “mais velhas”, anteriores a ela.

Além disso, o roteiro adaptado – por ser um suporte menor em extensão que um romance, por exemplo – também acaba sendo menosprezado por muitos leitores, que avaliam a qualidade dos filmes de acordo com sua (in)fideliidade em relação às obras que retratam – um conceito falho, uma vez que literatura e cinema são campos de linguagens distintas. Entretanto, as distinções sistemáticas existentes entre o texto literário e sua adaptação não costumam ser evidenciadas na maioria dos trabalhos sobre o assunto, os quais geralmente se detêm na análise da transposição do plano de expressão (palavra) ao plano de conteúdo (imagem) e, com isso, acabam desconsiderando o elemento mediador e primordial desses dois planos: o roteiro.

Objetiva-se, aqui, contestar a ideia de *fidelidade* – comumente exigida pelos espectadores que leram o texto “original” antes de assistir ao filme que o retrata – e a conseqüente desvalorização das adaptações cinematográficas – a qual deriva de uma série de preconceitos que, segundo Robert Stam (2006, p. 21), podem ser resumidos em seis termos: antiguidade, pensamento

dicotômico, iconofobia, logofilia, anti-corporalidade e carga de parasitismo, os quais serão retomados posteriormente neste artigo.

A fim de refutar esses rótulos de inferioridade postos nas adaptações, iremos partir da relação entre cinema e literatura, mais estritamente das diferenças e semelhanças entre os textos literário e cinematográfico, enfocando as características de dois elementos ficcionais – narrador e personagem – e as estratégias utilizadas por ambos os sistemas no processo de configuração desses elementos. Para tanto, serão utilizados o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (edição anotada da Coleção L&PM POCKET, datada de junho de 2011), e o roteiro *Capitu*, de Paulo Emilio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles (edição de 2008, publicada pela editora Cosac Naify, que inclui posfácio de Lygia Fagundes Telles e apêndice de Augusto Massi).

A partir desses dois objetos de análise, pretende-se ilustrar *acréscimos*, isto é, conteúdos que não aparecem explicitamente no romance, mas foram expressos no roteiro – partindo da ideia de que tais acréscimos caracterizam esse gênero textual. Além disso, serão discutidas também a função do narrador-protagonista do romance e as estratégias cinematográficas utilizadas na adaptação para a representação desse narrador. E, por fim, iremos refletir acerca das escolhas feitas pelos roteiristas para a elaboração de *Capitu*.

Este trabalho, portanto, considerará o roteiro como o estopim do processo adaptativo, isto é, a primeira adaptação, antes mesmo do filme adaptado. Considerando, ainda, a concepção de que “o roteiro é o momento em que realmente as coisas acontecem” (FURTADO, 2001 apud AVELLAR, 2007, p. 124), colocar-se-ão os dois objetos de análise em níveis diferentes, mas não hierarquizados, de produção criativa.

Desde o seu nascimento, em 1895, a sétima arte – que ainda é “jovem”, se comparada às outras seis – já foi teorizada de diversas formas. Entre as décadas de 1920 e 1930, cineastas pertencentes ao movimento *avant-garde* da cultura europeia lutaram pelo *cinéma pur*, que “pretendia proteger o cinema da literatura, favorecendo a autonomia de sua medialidade, da mesma forma que a literatura já

havia condenado tacitamente a transposição fílmica” (PAECH, 2013, p. 54). Assim, o caráter comercial da indústria fílmica era repudiado ao mesmo tempo em que a ausência de influências de outras artes, principalmente a literatura, no fazer cinematográfico era defendida. Acreditava-se em um cinema calcado nas suas próprias especificidades e destituído de qualquer conexão com as demais manifestações artísticas – incluindo as narrativas romanescas ou teatrais, por exemplo.

Contrário a essa homogeneidade cinematográfica, em meados da década de 1950, André Bazin lança o termo *cinéma impur*, a partir do qual defende o caráter híbrido do cinema e mostra-se favorável às adaptações. Diz ele:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas (BAZIN, 1991, p. 84).

Para Bazin (1991, p. 84), seria impossível que o cinema escapasse ileso às influências das artes mais antigas e que a adaptação, apesar de desprestigiada pela redoma crítica da época, “é uma constante da história da arte”. Assim, pode-se pensar o cinema como uma manifestação iniciante, a qual buscou moldar paulatinamente suas especificidades, partindo dos estatutos de suas antecessoras.

Entretanto, como já foi salientado na introdução deste trabalho, a relação entre literatura e cinema é perpassada por empréstimos mútuos, ou seja, se a literatura “educou” a sétima arte, essa também exerceu forte influência no processo de reformulação daquela.

Os romances do século XX, em meio a uma renovação da escrita literária, visaram à *impressão de realidade* produzida pelos filmes, pois, segundo Christian Metz (2010, p. 16), numa paráfrase de Albert Laffay, “mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o

sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real”. Isso ocorre devido ao movimento exercido pela câmera do filme que, dentre outras coisas, confere aos objetos e personagens uma espécie de “materialidade”, da qual surgirá a *impressão de realidade*, que, por sua vez, irá desencadear fenômenos de participação, afeição, repulsa, percepção crítica, etc.

Assim, ao se firmar como arte legítima, o cinema passou a ser visto como a melhor forma de ilustrar a vida urbana moderna em meio ao seu ritmo acelerado, aos avanços das reproduções técnicas e ao modo industrial de produção artística, e, valendo-se de recursos cinematográficos, os escritores modernos buscaram efeitos – como o da simultaneidade, por exemplo – para alforriar o texto literário, que, até o momento, era escravo da sequência linear (FIGUEIREDO, 2010, p. 25).

Houve outros casos em que a literatura dialogou com o cinema. Os romances da série *noir* poderiam ser vistos como “roteiros cinematográficos ampliados” (FIGUEIREDO, 2010, p. 17) e, segundo Bazin (1991, p. 82), foram “escritos com dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood”. A publicação do roteiro *L'Année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, em 1961, influenciou o *nouveau roman*, cuja característica central era provocar no leitor, a partir de configurações literárias, efeitos comumente proporcionados por imagens (FIGUEIREDO, 2010, p. 17).

No Brasil, esse diálogo pode ser identificado no “romance cinematográfico” de Mário de Andrade, datado de 1927: *Amar, verbo intransitivo*. Segundo Avellar (2007, p. 62), o livro segue tão estritamente a montagem cinematográfica, a ideia de fragmento e o ritmo ágil, que parece ser exposto como um filme e, por isso, o leitor “é convidado a ler como se fosse um espectador de cinema”, ou seja, a narrativa literária é cinematográfica em sua distribuição.

Outro exemplo brasileiro é *Vidas Secas*, cuja transposição às telas, em 1963, foi feita pelo paulista Nelson Pereira dos Santos. O diretor e roteirista disse, em entrevista publicada na *Revista IBM* no ano de 1984, que o romance de Graciliano Ramos “é tão rico em imagens, os detalhes são tão surpreendentes, que já é uma espécie

de roteiro” (AVELLAR, 2007, p. 47). A equiparação de *Vidas Secas* a um roteiro nos remete à ideia de que a obra de arte nasce para ser reproduzida (BENJAMIN, 1986, p. 171) e que essa reprodução pode estar sujeita a uma variedade de meios – sejam eles literários ou cinematográficos.

Considerando toda a influência que o cinema acarretou à literatura, pode-se pensar, então, numa repartição da literatura entre antes e depois do cinematógrafo. Mas concluir apenas que a arte cinematográfica é posterior à literária não implica sua colocação “atrás” da literatura em um *ranking* sobre “valor” cultural – mesmo que tal pensamento tenha vigorado entre os intelectuais conservadores enquanto o cinema se tornava popular e o teatro só atingia uma minoria rica e selecionada.

O desprestígio sofrido pelas adaptações cinematográficas, mesmo que cadenciado, perdurou até a atualidade. Robert Stam (2006) elenca, em um artigo traduzido e publicado na revista *Ilha do Desterro*, seis termos que resumem esse preconceito e que já foram elucidados na introdução deste artigo.

O primeiro é o pressuposto da *antiguidade*, que preconiza as artes antigas como necessariamente artes melhores; o segundo, *pensamento dicotômico*, é o pressuposto de que o ganho do cinema resulta em perdas para a literatura; a *iconofobia*, terceiro termo elencado, significa o preconceito contra as artes visuais; já o quarto termo, *logofilia*, constitui uma valorização típica de culturas seguidoras da “religião do livro”; a *anticorporalidade*, quinto termo que resume o preconceito sofrido pelas adaptações, é o desgosto pela concretização do texto literário, ou seja, pela transformação dos personagens em seres de carne e osso; e, por fim, *a carga de parasitismo*, que é a visão duplamente “menos” que se tem das adaptações cinematográficas – as quais são tratadas como menos que um romance, por ser uma cópia, e menos que um filme, por não ser um filme puro e original (STAM, 2006, p. 21).

A todos esses termos é possível juntar o receio de *substituição*, pois se a litografia foi muito rapidamente substituída pela fotografia (BENJAMIN, 1986, p. 167), a adaptação também teria o poder de substituir o romance, conto, poema adaptado. O

leitor teme que sua obra favorita desvaneça devido à adaptação fílmica e então não considera que, ao contrário da fotografia, o cinema não intenta aperfeiçoar o que está adaptando, mas apenas criar - ou *transcriar*, como sugere Julio Plaza⁸ - algo novo e diferente a partir disso.

Trata-se do conceito de *hipertextualidade* proposto por Genette (1989, p. 14), cuja compreensão está calcada em todas as relações possíveis que possam associar um texto (B - *hipertexto*) a outro (A - *hipotexto*), esse anterior àquele. Além desse, Genette elenca outros quatro tipos de *transtextualidade*: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e arquitekstualidade⁹. Para Stam (2006, p. 33, grifo nosso), todos os tipos transtextuais conversam com a teoria da adaptação, mas o da *hipertextualidade* apresenta maior relevância para o estudo, já que as adaptações cinematográficas “são *hipertextos* derivados de *hipotextos* pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” e, assim, mostram como, na prática, o conceito de Genette é aplicado.

A visão preconceituosa de que a adaptação, enquanto “cópia”, é inferior ao “original” por não retratá-lo com a devida “sequência de fidelidade” é outro aspecto que diz respeito à díade cinema-literatura e que deve ser repensado, pois “a insistência na ‘fidelidade’ - que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original - é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios” (JOHNSON, 2003, p. 42).

Além disso, a própria hierarquização de “original” e “cópia” pode ser contestada. Stam (2006, p. 22) traz à luz o Desconstrutivismo, representado pelo filósofo francês Jacques Derrida, para afirmar que essa corrente ajudou a desfazer

⁸ A *transcrição* apresentada pelo autor ocorre quando uma tradução intersemiótica se preocupa menos em ser o “original” em outro sistema de signos que em criar similaridades que a remetam a esse “original”. Assim, “traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética” (PLAZA, 2010, p. 98) e não assumir o lugar dela.

⁹ Cf. GENETTE, 1989, p. 10-14.

“binarismos excessivamente rígidos” como, por exemplo, original *versus* cópia – ou seja, “numa perspectiva derridiana, o prestígio aural¹⁰ do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido”, uma vez que o original existe em função de haver uma ou mais cópias suas. Em suma, pode-se dizer que as adaptações legitimam a originalidade do que adaptam.

No livro *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza (2010), é possível o contato com exemplos de traduções de sistemas diversos – o que possibilita a compreensão dos processos da tradução intersemiótica¹¹ e a contestação da ideia de *fidelidade* obrigatória da tradução para com a obra traduzida. Com os exemplos trazidos por esse autor, fica claro que a passagem de um sistema de signos para outro sistema implica o afugentamento da exigência de que a adaptação seja igual ao adaptado. Assim, Plaza (2010, p. 32-33) trata a ideia de *fidelidade* como uma questão ideológica, já que “mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual”.

Pode-se pensar, então, que é nesse “mostrando-se como não-igual”, trazido por Plaza (2010), que encontramos as características próprias do cinema – o qual se vale de narrativas literárias para a construção de roteiros adaptados.

A concepção de gênero literário teve na *República* de Platão uma de suas primeiras formulações, a qual se inicia com a distinção, baseada no *ritmo* das narrativas, entre *prosa* e *poesia*. Mais tarde, Aristóteles propôs a categorização da produção literária de acordo com a *estória*, designando os gêneros que conhecemos até hoje como *dramático*, *lírico* e *épico*. Esse último, também chamado de *narrativo*, é caracterizado pelo uso de narrações, descrições e diálogos na composição das estórias. Além disso, o gênero épico engloba, assim como os outros dois gêneros, subdivisões

¹⁰ Cf. BENJAMIN, 1986, p. 167-170, a respeito do conceito de aura.

¹¹ Definida por Diniz (1998, p. 313) como “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico”.

conhecidas como *espécies literárias*. Dentre as espécies narrativas, destaca-se o romance, o qual se caracteriza pela presença de elementos como tempo, espaço, ambiente, estilo, tema, personagens e narrador – sendo do nosso interesse os métodos de utilização desses dois últimos elementos.

Existem inúmeras formas de caracterizar um personagem romanesco. No capítulo sobre gênero de ficção das *Notas de teoria literária*, Afrânio Coutinho (2008, p. 52-55) parte do volume qualitativo que caracteriza os personagens (individual, típico ou caricatura), passa pelo fator da *função* que esses exercem na estória (protagonista, antagonista, secundário, confidente, de contraste ou narrador), considera os personagens quanto a sua *universalidade*¹² e finaliza com uma explanação sobre os *métodos* “com que o artista delinea ou apresenta os seus personagens”.

Dentre as enumerações de Coutinho (2008), a última corresponde mais precisamente ao que se pretende estudar no presente artigo – uma vez que este visa refletir sobre os meios característicos do gênero romântico, ilustrados tanto na delineação dos personagens, quanto na forma com que essas são expostas ao leitor.

Para tanto, é necessário pensar o personagem como um ser fictício que nasce de um ser vivo, mas não corresponde a ele (CANDIDO, 2011, p. 67), pois é criado e apresentado a partir de *escolhas* feitas pelo romancista. Tais escolhas constituem o arcabouço estratégico dos escritores e podem determinar se a personalidade de um personagem será descrita através de atributos físicos ou psicológicos, ou ainda se esse mesmo personagem será apresentado ao leitor por um narrador-protagonista.

Mesmo que os *métodos* utilizados pelo romancista sejam o aspecto mais relevante a este trabalho, é interessante também distinguir aqui a tipologia dos personagens quanto a sua importância no decorrer da estória. Para isso, utilizar-se-á a

¹² Cf. MOISÉS, 2012, p. 449-454, a respeito da divisão quanto à *universalidade* dos personagens, isto é, a distinção entre personagens *planas* e *redondas* – proposta por E. M. Forster em seu *Aspects of the novel* (1927).

classificação exposta por Moisés (2012, p. 448), o qual considera a existência de “personagens principais (*protagonistas*) e personagens secundárias (*deuteragonistas*) ou/e antagonicas (*antagonistas*), de acordo com a importância do drama vivenciado por elas e com a perspectiva adotada pelo ficcionista”.

Segundo Candido (2011, p. 54), o personagem é um dos três elementos narrativos centrais e não pode ser desvinculado dos outros dois – o enredo e as “ideias” –, uma vez que tem a função de viver o enredo e encenar as ideias. Por conta dessa participação ativa do personagem, ele é frequentemente tomado como elemento essencial de toda narrativa. Contudo, não se pode esquecer que sem a “costura” uniforme dos três elementos, a ideia de indissociabilidade se perde e o texto tende a fracassar.

Décio de Almeida Prado (2011, p. 86), ao tratar do teatro e sua dispensável mediação de narrador, afirma que esse elemento ficcional “é uma das armas, uma das riquezas do romance, possibilitando ao autor dizer com maior clareza, se assim o desejar, aquilo que a própria trama dos acontecimentos não for capaz de exprimir”. Entre essas incapacidades de expressão factual, pode ser citada a descrição mais profunda da dor sentida pelo personagem que chora a morte de um ente querido, por exemplo. Tal descrição poderá ser feita por alguém fora da ficção (narrador heterodiegético), ou dentro dela (narrador homodiegético) – sendo classificado de autodiegético o narrador que também consista no protagonista da história narrada – e, então, chega-se à divisão primeira e fundamental entre os tipos de narração (REUTER, 2004, p. 70-71).

Antes de continuar a classificação, é importante considerar a existência de contraste entre foco narrativo e ponto de vista. Para Aguiar (2000, p. 22),

nem sempre a análise do foco narrativo coincide com a do ponto de vista, pois naquele se impõe a descrição do relacionamento entre sujeito e objeto, digamos, entre quem vê e o que é visto; neste, se impõe um detalhamento maior da posição da voz narrativa – a voz, *persona*, que articula a narração, e que não coincide com o autor, mesmo numa

narrativa autobiográfica, compondo uma espécie de máscara, alter-ego, fantasma, impresso na narração, do ser vivo que a criou.

Mesmo que se possa admitir a distinção exposta acima, as premissas utilizadas neste trabalho não fazem essa distinção – sendo os dois termos, então, tomados como sinônimos.

Moisés (2012, p. 291), a partir do quadro proposto por dois críticos norte-americanos (Cleanth Brooks e Robert Penn Warren), enumera os quatro tipos de foco narrativo. O primeiro ocorre quando o personagem principal narra a sua própria história (narrador-protagonista). O segundo, quando a história do protagonista é narrada por um personagem secundário (narrador-testemunha). O terceiro foco narrativo conta com a voz narrativa em terceira pessoa de um “não-personagem”, isto é, uma espécie de deus do universo ficcional, uma vez que sabe todos os acontecimentos ocorridos com os personagens em qualquer lugar e em qualquer época (narrador-onisciente). Por fim, configura o quarto tipo de foco narrativo quando a história é contada do ponto de vista de um observador (narrador-observador), o qual, apesar da restrição óptica semelhante a do narrador-testemunha, possui um campo de observação maior – comportando “o máximo de pormenores, segundo a perspectiva em que se coloca, porém dentro dos limites de suas características pessoais” (MOISÉS, 2012, p. 295).

É importante ressaltar que, enquanto as espécies narrativas mais concisas (conto e novela) tendem a manter inalterável o foco narrativo para que o enredo não seja tumultuado, o romance possibilita a utilização de vários pontos de vista ao longo da narrativa (MOISÉS, 2012, p. 499), os quais, quando bem empregados, enriquecem a obra e amplificam as relações humanas nela expostas.

Com isso, pode-se citar ainda a distinção feita por Genette de duas ocorrências de narração, *paralipse* e *paralepse*, que dizem respeito à quantidade de informação fornecida ao leitor. A paralipse configura-se quando há “omissão de certa ação ou

pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENETTE, 1995, p. 207 apud DANTAS, 2006, p. 86). Já a paralepse, ao contrário da paralipse, ocorre quando o leitor recebe informação em excesso, ou seja, quando são explicitados fatos não comportados pela focalização utilizada. Para Brito (2007, p. 9), essa última estratégia pode ser considerada um “trunfo semiótico que a linguagem do cinema expunha como um dos seus procedimentos narrativos mais antiliterários”, uma vez que é recorrente, no cinema, essa alternância do ponto de vista de um personagem com o de outro.

Syd Field diz, em seu *Manual do Roteiro* (2001, p. 11), que o roteiro cinematográfico “é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”. Assim, é possível pensar que se o roteiro fosse um texto literário, ele se encaixaria no gênero dramático, uma vez que descreve cenários e se desenvolve a partir de diálogos com a finalidade de ser, posteriormente, representado num filme. Entretanto, não se trata de um texto a ser escrito, publicado e lido de maneira independente do filme que gerou, ou a ser produzido sem o objetivo de ir para a tela de cinema. Embora uma recente gama de publicações de roteiros famosos tenha “levado profissionais de cinema a defender a ideia de que estes constituem um novo gênero narrativo, capaz de despertar o interesse do leitor comum, não especializado” (FIGUEIREDO, 2010, p. 40), o roteiro só atinge a completude no corte final do filme – daí o seu caráter funcional e interdependente.

Em relação a sua forma contemporânea e profissional, ainda segundo Field (2001, p. 160), o roteiro é composto por (a) *cabeçalho*, no qual é indicada a localização (externa ou interna) e o período (dia ou noite) em que se desenvolve a sequência; (b) *descrição*, sempre concisa, de personagens e lugares que aparecem e da ação instaurada na sequência; e (c) *diálogos*.

Algumas vezes, o roteirista *sugere* ao diretor a focalização de algum objeto da *mise-en-scène*¹³, embora isso não seja uma tarefa obrigatória. Segundo Field (2001, p. 158, grifo nosso), o escritor de roteiros “*não é responsável por escrever posições de câmara e terminologia detalhada de filmagem. [...] [Seu] trabalho [...] é dizer ao diretor o que filmar, não como filmar*”, ou seja, é aceitável a presença de sugestões no roteiro, as quais poderão ou não ser acatadas – mas as *instruções* de filmagem competem apenas ao diretor.

Quanto à categorização, podem-se elencar dois tipos de roteiro: o original e o adaptado. Enquanto o primeiro nasce de uma ideia própria do roteirista, o segundo parte de um texto pré-existente, que costuma ser de cunho literário. A essa prática, dá-se o nome de *adaptação*.

A função de quem escreve um roteiro adaptado é, justamente, *adaptar* o “texto-base” ao sistema fílmico, ou seja, utilizar estratégias próprias da cinematografia para traduzir o conteúdo de um romance, conto, novela, ou qualquer outra espécie literária. Para tanto, toda uma equipe, que inclui o(s) roteirista(s), precisa primeiramente *interpretar* o conteúdo que pretende retratar no roteiro. Tal interpretação costuma gerar o descontentamento dos leitores das obras adaptadas, cuja expectativa é sempre a de que a adaptação apresente a estória da forma interpretada por eles.

Ressalta-se que os julgamentos dados às adaptações serão debatidos no presente artigo a partir das diferenças entre um romance (*Dom Casmurro*) e um roteiro (*Capitu*) – as quais serão exemplificadas por meio da análise das estratégias refletidas nesse último para a representação cinematográfica de elementos do primeiro.

Podemos tomar a *imagem* como o principal artifício de que se vale o cinema. Sendo assim, a caracterização de personagens cinematográficos, ao contrário dos literários, acontece por

¹³ Termo francês derivado do teatro que denota a “organização dos objetos dentro do quadro da câmara” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 128).

excelência através da sua projeção na tela. Paulo Emílio Sales Gomes (2011, p. 110), crítico de cinema e co-roteirista de um dos objetos que regem este artigo, não nega a existência de certos personagens cinematográficos que, numa primeira instância, parecem construídos unicamente de palavras. Entretanto, o autor pontua a diferença entre personagem de romance e de cinema. Diz ele:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual (GOMES, 2011, p. 111).

Ao contrário do personagem literário, o qual “pode não chegar inteiro ao leitor” (CARRERO, 2005, p. 256) – fazendo com que esse tenha liberdade para imaginá-lo –, o personagem de cinema, até o final da película, é desmascarado por completo e aparece inteiro diante dos espectadores, não admitindo que esses o encarem de outro modo (MOISÉS, 2012, p. 535).

Tendo em vista as formas de apresentação dos personagens cinematográficos, pode-se pensar a figura do *narrador* como uma importante estratégia do cinema. Segundo Gomes (2011, p. 107), a narração em câmera objetiva – em que o narrador-câmera não “se impõe”, mas apenas exhibe as ações seguindo o ponto de vista ora deste, ora daquele personagem – essa narração costuma ser mais utilizada. Contudo, há casos em que o narrador desenvolve todo o enredo a partir da perspectiva de um único personagem, ou seja, mostra exclusivamente o que esse personagem está vendo, fazendo, sentindo, etc.

Vale ressaltar que, ao contrário do personagem romanesco – cujo perfil psicológico pode ser expresso de forma irrestrita no romance –, o personagem cinematográfico é mais facilmente representado pelos seus atributos físicos, sendo a reprodução da

consciência de um personagem mais limitada em um filme do que em um texto literário de qualquer espécie.

A narração no cinema ocorre por meio de um “instrumental mecânico [a câmera] através do qual o narrador se exprime” (GOMES, 2011, p. 107, grifo nosso). A partir daí, esse narrador poderá assumir o ponto de vista físico ora deste, ora daquele personagem e, também, o ponto de vista intelectual de diversos personagens sucessivamente.

Portanto, é de suma importância distinguir as duas descrições possíveis de planos cinematográficos, ou seja, os dois tipos de “olhos” narradores: o *plano objetivo* constitui a maioria dos planos e pode ser equiparado ao narrador literário em terceira pessoa (onisciente e onipresente), dada a sua capacidade de mostrar “coisas ao espectador de uma forma 'impossível', dando a ele uma visão dos eventos que está testemunhando como se fosse Deus” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 121); e o *plano subjetivo* retrata o mundo a partir da visão única de um personagem (ou objeto) da *mise-en-scène*, ou seja, são os olhos da “câmera em primeira pessoa” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 121).

Outra classificação a ser considerada é a que enfoca não a visão, mas a fala, ou seja, a “voz” de quem narra. Essa classificação, apresentada por Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), possui três espécies de narração em filmes: extradiegética, homodiegética e intradiegética.

A primeira, *extradiegética*, corresponde à narração de uma voz que o espectador não reconhece – seja por se tratar de um personagem que ainda não foi apresentado, ou por essa voz sequer pertencer a um personagem do filme. Um exemplo para essa primeira espécie pode ser a narração exterior na introdução de *O Estranho Mundo de Jack*¹⁴.

¹⁴ O ESTRANHO mundo de Jack. Direção: Henry Selick. Produção: Tim Burton, Jeffrey Katzenberg e Danny Elfman. Intérpretes: Danny Elfman; Chris Sarandon; Catherine O'Hara; William Hickey; Paul Reubens e outros. Roteiro: Tim Burton e Caroline Thompson. Gênero: Animação. [S.l.]: Buena Vista, 1993. 1 DVD (76 min), NTSC, son., color. Título original: *The nightmare before Christmas*.

A narração *homodiegética* retoma a classificação de narrador-protagonista do romance e, por se tratar de cinema, abre espaço também para um personagem que queira estabelecer contato visual com a câmera e consequentemente com o espectador – o que é um caso raro, mas pode ser exemplificado pelos monólogos do protagonista Alfie em *Alfie - O Sedutor*¹⁵.

Por fim, a narração *intradiegética* na qual se tem dois ou mais personagens conversando a fim de fazer avançar a narrativa. Por exemplo: um personagem deixa sua fala incompleta para que ela seja, a seguir, completada por outro personagem – essa estratégia simbólica ocorre entre os personagens Marianne e Ferdinand, em *O Demônio das Onze Horas*¹⁶, e serve para ilustrar essa última espécie de narração cinematográfica.

O roteiro *Capitu* parte da cerimônia nupcial de Bento e Capitolina até o momento em que decidem a separação, sendo utilizadas analepses (grosso modo, *flashbacks*) – em função das quais algumas ações do passado revezam-se com as do presente – para apresentar acontecimentos marcantes na vida do casal.

Em relação ao *estilo* de escrita do roteiro, esse – por ter uma profissional da literatura como co-roteirista (Lygia Fagundes Telles) – apresenta, principalmente nas descrições, estruturas romanceadas que demonstram o cuidado dos roteiristas na ilustração das ações internas e externas dos personagens.

Um dos traços importantes reconhecidos em *Capitu* é a utilização de um narrador-câmera que segue unicamente os passos do personagem Bentinho. Ao optarem por essa forma de narrar, os roteiristas “escondem” as perspectivas das outras figuras do enredo e deixam o espectador sob a influência de uma única visão.

¹⁵ ALFIE - O Sedutor. Direção: Charles Shyer. Produção: Elaine Pope e Charles Shyer. Intérpretes: Jude Law; Marisa Tomei; Susan Sarandon; Nia Long; Omar Epps e outros. Roteiro: Bill Naughton, Elaine Pope e Charles Shyer. [S.l.]: Paramount, 2004. 1 DVD (105 min), NTSC, son., color. Título original: Alfie.

¹⁶ O DEMÔNIO das Onze Horas. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo; Anna Karina e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard. [S.l.]: Cult Classic, 1965. 1 DVD (115 min), NTSC, son., color. Título original: Pierrot le fou.

Assim, tanto a maneira como são delineados os personagens no filme, quanto a função desempenhada por um narrador-protagonista no cinema, possibilitam a reflexão acerca das diferenças entre romance e roteiro.

O primeiro fator relevante identificado no início do roteiro foi a quebra da linearidade proposta no romance. *Dom Casmurro* rememora acontecimentos que partem da sua infância e se estendem até a morte de Ezequiel. Sendo assim, o roteiro condensa o texto literário e o adapta ao sistema cinematográfico - e, para isso, desloca os personagens para um presente, iniciado no casamento de Bentinho e Capitu e diferente no romance, e vale-se de analepses ao longo do texto a fim de remontar o passado. Em outras palavras, os roteiristas utilizam uma “ferramenta” cinematográfica para encaixar a complexidade e extensão do romance na sucinta forma de um roteiro.

Além da condensação e da conseqüente supressão de certas informações do romance, a transposição também apresenta *acréscimos*, os quais representam a liberdade de criação dos roteiristas e o desapego à ideia de fidelidade em seu nível mais rígido. As evidentes adições pensadas por Lygia e Paulo Emilio serão elencadas e analisadas a partir de agora.

Pode-se dizer que a primeira delas foi influenciada pela necessidade de condensação exposta acima. Trata-se da inserção do quintal da casa dos recém-casados (na Tijuca) como ambiente no qual Capitu e Bentinho exteriorizam o sentimento nostálgico que os consome na primeira semana de casamento. No roteiro são expostos diálogos nos quais os personagens recordam acontecimentos de quando eram adolescentes (TELLES; GOMES, 2008, p. 11-19). No romance, a ideia referida pelos roteiristas pode ser identificada nesta passagem:

De quando em quando, tornávamos ao passado e divertíamos-nos em relembrar as nossas tristezas e calamidades, mas isso mesmo era um modo de não sairmos de nós. Assim vivemos novamente a nossa longa espera de namorados, os anos da adolescência, a denúncia que está nos primeiros capítulos, e ríamos de José Dias, que

conspirou a nossa desunião e acabou festejando o nosso consórcio. (ASSIS, 2011, p. 194).

A nostalgia da primeira semana de casamento está situada no romance, mas sem o contexto (passeio do casal pelo quintal da casa) exposto no roteiro. Para confirmar esse acréscimo, podemos observar a importância do ambiente na transposição de uma das recordações de Bentinho:

BENTINHO (*Endireitando o corpo e tentando ver ainda a cobrinha que desapareceu na moita.*) Lembra, sim, lembra o José Dias! (*Contém o riso. Fica pensativo.*) Aquele mesmo jeito de aparecer e sumir tão silenciosamente depois de armar suas conspirações, é claro. Ah, Capitu, o ódio que tive dele naquela tarde, quando percebi seu jogo para nos separar. E mamãe tão inocente, aprovando. (TELLES; GOMES, 2008, p. 13, grifo dos autores).

Outro elemento adicionado no roteiro diz respeito à gestação de Capitu. No romance, o narrador apenas alude ao acontecimento, como pode ser observado no trecho:

Os pais [Escobar e Sancha], como os outros pais, contavam as travessuras e agudezas da menina, e nós, quando voltávamos à noite para a Glória, vínhamos suspirando as nossas invejas, e pedindo mentalmente ao céu que no-las matasse...

...As invejas morreram, as esperanças nasceram, e não tardou que viesse ao mundo o fruto delas. Não era escasso nem feio, como eu já pedia, mas um rapagão robusto e lindo.

A minha alegria quando ele nasceu não sei dizê-la; nunca a tive igual [...]. (ASSIS, 2011, p. 201).

Percebe-se no trecho acima que o narrador-protagonista salta do seu desejo, compartilhado com a esposa, de ter um filho para o nascimento da criança, ou seja, a narração não comporta o período de gestação de Capitu. Já o roteiro, expõe tanto o anúncio da

gravidez – feito pela mulher após o retorno conturbado de um baile¹⁷ –, quanto alguns momentos da gestação de Capitu e até da amamentação da criança:

BENTINHO Logo hoje, por quê?

CAPITU Porque justamente hoje eu tinha resolvido lhe contar... (*Faz uma pausa. A respiração fica mais forte. Entrelaça as mãos no colo e levanta a cabeça. Encara o marido.*) Vamos ter um filho. (TELLES; GOMES, 2008, p. 58, grifo dos autores).

Capitu está de pé e de costas para a janela aberta. Tem um xale nos ombros e os braços cruzados. Puxa nas mãos as pontas do xale com as franjas que descem até quase seu ventre *avolumado*. (TELLES; GOMES, 2008, p. 59, grifo nosso).

Piquenique no campo. Uma tarde de verão. O lago. O pequeno bosque mais distante. [...] Recostada no tronco da árvore, está Capitu sentada, amamentando a criança. Cobriu o peito com um lenço rendado e ali se deixou ficar quieta, vendo a criança mamar. (TELLES; GOMES, 2008, p. 67-68).

Fica evidente a opção dos roteiristas por ilustrar a passagem de tempo suprimida no romance e, concomitantemente, interpolá-la com outros acontecimentos citados pelo narrador literário – como, por exemplo, a referência às dez libras economizadas por Capitu¹⁸.

¹⁷ O roteiro remete a um elemento do livro: Bentinho fica enciumado ao ver Capitu com os braços despidos durante um baile (ASSIS, 2011, p. 196-197). O roteiro insere um momento em que os dois estão no quarto, após retornarem do referido baile, e Bentinho comunica à esposa que seus braços despidos não o agradaram (TELLES; GOMES, 2008, p. 55-57).

¹⁸ No romance, a exposição ocorre antes da gravidez (ASSIS, 2011, p. 198-199), enquanto no roteiro Capitu já está grávida e sugere inclusive gastar as economias no enxoval do filho (TELLES; GOMES, 2008, p. 61-64).

O cacoete do personagem secundário Escobar constituiu outra escolha expressiva para o processo de transformação do romance em roteiro. Observemos, nos trechos abaixo, como Escobar é caracterizado pelos narradores literário e cinematográfico:

Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, *olhos claros*, um pouco *fugitivos*, como as *mãos*, como os *pés*, como a *fala*, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. [...] O *sorriso era instantâneo*, mas também *ria folgado e largo*. [...] Era *mais velho* que eu três anos [...] *Aqueles modos fugitivos cessavam quando ele queria*, e o meio e o tempo os fizeram mais pousados. (ASSIS, 2011, p. 134-135, grifo nosso).

Escobar inclina-se e leva a mão direita à boca, passando de leve as pontas dos dedos no lábio inferior, como se quisesse estudar-lhe o contorno. Prende o lábio entre o polegar e o dedo médio, o indicador batendo ligeiríssimamente na pequena prega formada pelo lábio. *Esse cacoete é antigo*. Quando não está distraído, procura combatê-lo: algumas vezes, recolhe a mão em meio do gesto, *disfarça*. [...] Devido ao seu talhe espigado e à jovialidade dos seus gestos e roupas, *aparenta ser mais moço* do que Bentinho. Tem cabelos ondulados, *olhos claros* e *riso fácil*. (TELLES; GOMES, 2008, p. 32-34, grifo nosso).

Poucas diferenças e muitas semelhanças podem ser reconhecidas na exposição do personagem Escobar nas duas obras. Entretanto, o aspecto mais divergente é justamente também o mais cinematográfico: a ação de levantar as pontas dos dedos para contornar os lábios é um fator pontual e, portanto, mais imagético do que os “modos fugitivos” dos pés e das mãos salientados no romance.

A transformação do cacoete é também crucial para o desenvolvimento do roteiro, pois assim como o “jeito dos pés de Escobar” (TELLES; GOMES, 2008, p. 82), o menino Ezequiel

também será preendido por *imitar* esse contornar dos lábios com as pontas dos dedos:

Inclinando-se para o filho, Capitu fica a observá-lo. O menino continua vendo as gravuras do álbum, a mão direita na boca, ou melhor, as pontas dos dedos acariciando os lábios.

CAPITU (*Baixando-lhe a mão com certa energia.*) Tira a mão da boca, Ezequiel! (TELLES; GOMES, 2008, p. 79, grifo dos autores).

Outra transformação feita pelos roteiristas, a qual também reflete essa busca pela melhor expressão cinematográfica de elementos literários, ocorre no enterro do personagem Escobar. Vejamos como é ilustrada essa passagem no romance e no roteiro:

As minhas [lágrimas] cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga [Sancha], e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, *quais os da viúva*, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 2011, p. 220-221, grifo nosso).

Bentinho aproxima-se. Vemos seu olhar tristíssimo estender-se sobre o morto e de repente fixar-se em alguma coisa. A câmera, que também vai acompanhando esse olhar, pára e se fixa nesse outro alvo: *duas mãos de mulher* estão fortemente agarradas às bordas do caixão, como que impedindo que o levem. [...] E aquelas *mãos* muito brancas, crispadas sobre o negrume dos punhos do vestido, puxando o caixão para que os outros não o arrebatem. O olhar de Bentinho começa a subir pelas mangas negras do vestido até encontrar a dona daquelas mãos. Então o seu olhar se detém, estupefato: pois essas mãos nas bordas do esquife estão de tal maneira próximas e iguais, bem como iguais as mangas do vestido, mas tão iguais, que a idéia inicial só

podia ser esta, as mãos pertencem a uma só pessoa, Sancha. No entanto, *é a mão esquerda de Capitu* que se agarra ao caixão com o mesmo desespero com que a mão direita da viúva também o segura no instante em que se preparam para levá-lo. (TELLES; GOMES, 2008, p. 132, grifo nosso).

Percebe-se, então, a substituição dos “olhos” pelas “mãos” de Capitu, ou seja, a tensão provocada pelo momento no romance é mantida no roteiro, mas o seu componente principal é alterado.

Em relação aos narradores das duas obras, sabe-se que *Dom Casmurro* apresenta um narrador em primeira pessoa e protagonista da estória que conta. Toda a narração é estruturada conforme sua visão, seu *ponto de vista*. Isso faz com que a narrativa obtenha ambiguidade no que tange ao verdadeiro caráter da personagem Capitu, pois o simples fato de Bentinho desconfiar da mulher e ressaltar aspectos que, aos seus olhos, o levam a crer na infidelidade de Capitu, não é suficiente para condenar, nem inocentar a personagem feminina. O narrador conta apenas o que vê e mesmo assim o leitor é incapaz de ter plena confiança na saúde dessa visão. Assim, Bentinho (ou melhor, Machado) deixa nas mãos do leitor a tarefa de completar, ou legitimar, essa lacuna.

O roteiro de Lygia e Paulo Emílio, apesar de levar no título o nome da personagem Capitu, contém marcações que remetem ao uso de uma câmera objetiva que segue apenas os passos do protagonista Bentinho. Além disso, todo o ponto de vista de Bentinho expresso no romance é mantido em *Capitu* – incluindo seus ciúmes e dúvidas, bem como o mal-estar sofrido por ele em virtude da suposta infidelidade da mulher.

Entretanto, é possível identificar uma ocorrência de *paralepse* no roteiro:

O final da frase acaba por se perder no corredor onde ambos desaparecem. Capitu afasta-se para dar alguma ordem ao copeiro, que não se vê, ouve-se apenas quando ela chama discretamente, Domingos! Sancha faz sua ronda pela sala, percorrendo com curiosidade os quadros meio mergulhados na penumbra. Detém-se de repente no teto

onde estão pintadas guirlandas, arrepanhadas de espaço em espaço por pequenas andorinhas azuis. Toma nas mãos uma estatueta de porcelana. (TELLES; GOMES, 2008, p. 36).

Antes da introdução acima, o personagem Bentinho já havia se retirado da sala na companhia de Escobar, deixando sozinhas Capitu e Sancha, as quais iniciaram um diálogo de sete páginas, do qual o protagonista não participa. Assim, os roteiristas expõem uma informação que vai além do personagem Bentinho, ou seja, rompem com a focalização escolhida para ser majoritária e a direcionam para Capitu.

Por se tratar de um recurso comum e aceitável no cinema, a ocorrência não pode ser vista como incoerente, ou *infiel* ao narrador do romance, o qual está preso à lógica exigida pelo tipo de discurso que lhe dá forma: o verbal. Diferentemente de um texto literário, a matéria-prima do cinema é a imagem visual, cuja expressão torna o elemento verbal secundário e o faz desde o roteiro.

Apesar de o roteiro ter sido considerado um elemento indissociável do filme que o incorpora, o presente artigo propôs analisar unicamente o conteúdo de *Capitu*, desconsiderando a versão final da obra, concretizada no filme homônimo. Partiu-se da ideia de que o roteiro é suficiente para alcançar o objetivo principal deste trabalho, qual seja: ilustrar os aspectos similares e convergentes entre dois tipos textuais (literário e cinematográfico) na configuração de dois elementos ficcionais (personagem e narrador). Por exemplo: como ocorre em um texto literário, a simples leitura do roteiro possibilitou a identificação e o estudo do seu foco narrativo, independentemente do ponto de vista da câmera ter sido objetivo ou subjetivo no filme.

A partir do referencial estudado, foi possível perceber que, não só os adaptadores (roteiristas, cineastas, etc.) fazem *escolhas* – supressões, inserções, transformações; também os escritores (contistas, romancistas, etc.) optam pelos métodos a

serem utilizados, suprimem personagens, inserem diálogos, transformam o tempo.

A conclusão que se chega é que as escolhas caracterizam tanto o fazer literário quanto o cinematográfico, pois, em geral, é a adaptação que está presente nesses dois sistemas, movendo-os constantemente. Antes dos escritores de *Capitu* terem optado pela focalização no personagem principal do romance, o escritor de *Dom Casmurro* optou pela utilização de um narrador-protagonista. E isso também ocorreu com o cineasta Paulo César Saraceni, o qual, para filmar *Capitu*, teve que adaptar o roteiro de Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles.

A exposição dos acréscimos elencados do roteiro analisado possibilitou o reconhecimento do caráter funcional desse gênero textual. Ao contrário de um texto literário, que visa à narração de uma estória para ser lida posteriormente, o roteiro cinematográfico tem, majoritariamente, o objetivo de ser filmado, editado e projetado. Por conta disso, deve atender aos requisitos da maneira *filmica* de fazer ficção, os quais não correspondem à maneira *literária* de fazê-lo.

Com a confrontação dos dois textos analisados, pôde-se comprovar a inaplicabilidade da ideia de fidelidade entre duas obras comportadas por sistemas de signos diferentes. O roteiro adaptado só poderá ser fiel ao romance que adapta quando desconsiderar suas próprias características - o que é sistematicamente impossível.

Concluiu-se, então, que as adaptações cinematográficas não devem ser concebidas como inferiores em virtude dos meios que possuem para se expressar. Literatura e cinema são duas manifestações artísticas diferentes, cujos “apreciadores” têm nomes diferentes (o leitor da primeira e o espectador do segundo), e que, por fim, possuem linguagens diferentes, a partir das quais originam experiências estéticas também diferentes.

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET).

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista em cinema. **Graphos**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 7-12, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4706/3570>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

COUTINHO, Afrânio. Gênero de ficção. In: _____. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

DANTAS, Geyzon Bezerra. O Cobrador, Maiakovsky, Máiquel e o dentista. **Graphos**, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 81-88, jan./jul. 2006. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/9314/4995>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p.

313-338, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989. Disponível em: <http://historiauiuna.com.ar/wp-content/material/2012_genette_palimpsestos.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2014.

GOMES, Paulo Emílio Sales et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JOHNSON, Randal et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

PAECH, Joachim. Os sons e as imagens em Brinkmanns Zorn. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (Org.). **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 51-66.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRADO, Décio de Almeida et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Sales. **Capitu**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.

**ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: UMA LEITURA SOB A
ÓTICA DA RESPONSABILIDADE E DOS SÍMBOLOS**

**BLINDNESS: A READING BY THE RESPONSIBLE AND
SYMBOLIC VIEW**

Ulisses Coelho da Silva¹⁹

Aline Conceição Job da Silva²⁰

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir representações dos personagens em relação à simbologia bíblica localizada no texto *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, aproximando-os de personagens históricos conforme citações apresentadas no seu desenvolvimento. Através da discussão entre os símbolos semióticos, a ideia de distopia e de responsabilidade, a reflexão de certos comportamentos dos personagens remetem a passagens bíblicas, de modo a gerar uma chave de leitura que considere tais parâmetros.

Palavras-chave: Ensaio sobre a cegueira; Saramago; Símbolo; Ética; Responsabilidade.

Abstract: This article aims to discuss representations of the characters in relation to the biblical symbology located *Blindness* (1995), of José Saramago, approaching them with historical characters according to the citations presented in their development. Through the discussion between semiotic symbols, the idea of dystopia and responsibility, the reflection of certain behaviors of the characters refer to biblical passages, in order to generate a key of reading that considers such parameters.

Key words: *Blindness*; Saramago; Symbol; Ethic; Responsibility.

¹⁹ Acadêmico do Curso de Licenciatura em Letras - Universidade Federal de Pelotas - ulisses.1986@hotmail.com

²⁰ Professora no Centro de Letras e Comunicação da UFPel. Doutoranda em Teoria da Literatura na PUCRS.

“The Ethical can therefore end up making us irresponsible.”
Jacques Derrida

Talvez, as palavras que mais se destaquem em meio à discussão sobre uma literatura distópica e/ou apocalíptica (ou ainda pós-apocalíptica) sejam ética e responsabilidade. No entanto, tais palavras e seus conceitos se fundamentam numa filosofia logocêntrica, em que o *logos*, antes de qualquer outra entidade, seja o elemento de valor da existência.

Então, partindo das possibilidades de jogo neste conjunto de palavras, literatura distópica, literatura apocalíptica – e já se percebe nesta relação sintagmática a força determinante do adjetivo –, ética e responsabilidade, chega-se antes a uma aporia imaginativa de um futuro antes sombrio e terrível do que a um futuro em que a humanidade atinja algo como um ecologismo.

Então, novamente, é possível que tal versão (de verso, como em multi-verso) de mundo revele relações que, somente na ausência de todos os modelos sociais, políticos e religioso, uma perspectiva do ser humano distanciado de e abandonado por qualquer sistema de controle social que se tenha conhecimento se torne acessível. Talvez, seja nas literaturas que mundos possíveis assim se construam quase que simulatoriamente para um teste do modelo em questão.

Parece haver uma trajetória de gêneros literários nas “histórias” das literaturas de diferentes países. Quer dizer, observa-se em diferentes literaturas certos processos identitários de afirmação de uma cultura: tem-se, por exemplo, as literaturas de formação (tanto das nações como de sujeitos) como possível ponto de partida em diversos contextos literários, assim como narrativas míticas que dão conta de um tempo pré-logocêntrico. Não obstante isso possa parecer uma generalização, tal reflexão pode ser comprovada numa breve busca nas literaturas de diferentes países.

Por outro lado, literaturas distópicas e apocalípticas parecem não receber a devida legitimação²¹, ainda que, até a primeira metade do século XX, tenham títulos significativos, tanto esteticamente quanto em termos de recepção, na produção literária ocidental. O mundo, talvez, diante do terror do “deserto do real”²² tenha decidido que não mais necessitava de tais literaturas.

É no final do século XX e nos primeiros anos do século XXI (e tem seguido até a primeira metade da segunda década) que os temas distópicos e apocalípticos retornam com grande força, ainda que as críticas literária e de cinema prefiram “torcer o nariz” para títulos dentro deste grupo. As literaturas de língua portuguesa, por sua vez, não se decicam sobremaneira à escrita de textos que sejam considerados distópicos ou apocalípticos, mas alguns autores já empreenderam textos inseridos em tais universos na literatura brasileira, por exemplo: Chico Buarque (*Fazenda Modelo*, 1974), Maria Alice Barroso (*Um dia vamos rir disso tudo*, 1976), Ignácio de Loyola Brandão (*Não verás país nenhum*, 1981), Victor Giudice (*Bolero*, 1985)

Não é com zumbis comedores de cérebros ou com um vírus que transforma toda a humanidade em vampiros deixando apenas alguns poucos humanos imunes, mas é com uma “epidemia” de cegueira que um texto em língua portuguesa recebe destaque da crítica e da academia.

Ensaio sobre a Cegueira, publicado pela primeira vez em 1995, é um texto que põe por terra a crença de que os seres humanos são bons por natureza. O livro de José Saramago mostra a fragilidade de uma suposta ética, pois relata a dissolução das estruturas coletivas e individuais sociais a partir da perda de um dos sentidos humanos, a visão.

²¹ Os temas da distopia e do apocalipse, embora não receba destaque em alguns nichos literários, muito em parte porque faz parte do gênero ficção científica, são comuns em filmes, jogos e histórias em quadrinhos. Exemplos: *Mad Max*, *Blade Runner*, *Matrix*, *28 Days* – filmes; *Half-life*, *Fallout*, *Bioshock*, *Destiny* – jogos; *V for Vendetta*, *Watchmen*, *Akira* – histórias em quadrinhos.

²² Termo utilizado por Slavoj Žižek em seu livro *Welcome to the desert of the real* (2002).

No livro, a tal “epidemia” de cegueira começa sem aviso e também parte sem aviso, deixando, entretanto, um vazio epistemológico que dê conta do ocorrido. Logo que as características da cegueira são identificadas, passa-se a chamá-la de “mar de leite”, pois, em vez de ser preta – como as cegueiras conhecidas pela medicina –, esta, diferentemente, se dá como uma luz branca fortíssima.

Interessante é pensar no nascimento deste novo mundo a partir da luz, pois, em diversas escrituras sagradas, a vida surgiu do caos e da escuridão, trazendo a luz. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, no entanto, a luz vem trazer o desespero, a dor, a morte e todo o horror que a humanidade é capaz de praticar. Em vez de apresentar uma relação binária entre luz e escuridão e seus valores logocêntricos, Saramago faz com que a interpretação de tais conceitos com suas acepções usuais não tenha sentido no contexto em que vivem seus personagens.

Em *Ensaio*, e há ainda que se discutir o uso do termo no título do romance, é possível observar que os valores tradicionais pré-estabelecidos são dissolvidos, uma vez que uma nova ordem se faz presente. Assim, pessoas que, antes, eram “mal vistas” aos olhos da sociedade, quando estes param de funcionar, podem se tornar pessoas de valor ou pelo menos iguais as que se julgam como tal. Um exemplo disso é a “rapariga dos óculos escuros”, uma garota de programa que, em meio ao caos da cegueira, assume um papel de mãe para um menino orfanado pela “epidemia”, o “menino estrábico”, e ainda mais adiante na narrativa, se mostra capaz de amar o Outro não pela beleza física e sim pelos valores apresentados *a posteriori*, estabelecendo, inclusive, um relacionamento com o “velho da venda preta”.

Isso ilustra a discussão que se faz presente no texto sobre os papéis e as identidades pré-estabelecidas dentro de sociedades ocidentais com forte inclinação judaico-cristã, em que aquilo que se pensa sobre o sujeito vem antes da própria existência do sujeito. Ou seja, a “rapariga dos óculos escuros” não poderia ser uma mulher com características humanas e sociais positivas, pois, sendo

uma prostituta, o conceito lhe antecede e a determina como um sujeito abjeto (e objeto).

Percebe-se, assim, fortes relações de presença na ausência e de ausência na presença no que seria o par de oposição bom e mau, mas a narrativa nunca fecha esses modelos, deixando sempre algo no devir interpretativo. Tais possibilidades de consideração do que seria uma essência humana, ou seja, a bondade e a maldade existentes e inexistentes ao mesmo tempo, revelam impasses existenciais já presentes no texto das Escrituras Sagradas da Igreja Católica, tanto do Velho como do Novo Testamento.

A filosofia ocidental, de Santo Agostinho a Jacques Derrida (pós-estruturalista), se constrói muito em parte numa relação com um visão judaico-cristã de mundo. São em debates e reflexões de diversos filósofos que questões presentes na Bíblia retornam ao campo da discussão, sendo revisitadas de modo a oferecer outras interpretações dos significados e dos símbolos presente nesse texto.

Portanto, num diálogo não dual é que se faz uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira*, relacionando algumas passagens bíblicas com passagens da narrativa de Saramago, bem como com algumas outras possibilidades interpretativas.

Seja com Michel de Montaigne ou com Francis Bacon, a ideia de “ensaio” se coloca tanto como uma escritura da tentativa, do teste, como uma escritura da brevidade, do texto que não fecha, não encerra o significado. Em *Ensaio sobre a cegueira*, também há uma tentativa, algo como a construção de um microcosmo representado no prédio de um manicômio, para onde os primeiros cegos são levados, e que valha como a ilustração do resultado de uma circunstância inaudita e imprevista. É nesse microcosmo que a distopia pela qual toda a cidade, e talvez o mundo, está vivenciando revela toda a sua crueza. Portanto, talvez tentando (do inglês *essay: trial, attempt*), Saramago representa em cada um desses personagens todo e qualquer indivíduo.

Nenhum dos personagens principais é chamado pelo nome e sim por apelidos ligados; estes se associam por características físicas, o que seria incoerente, já que ninguém vê.

Parece existir uma relação que estabelece o contágio entre os cegos, embora não se tenha certeza de como a cegueira é adquirida ou transmitida. Alguns dos personagens da primeira camarata do antigo manicômio foram pacientes do “oftalmologista”, terceiro personagem a cegar e, com ele, está a sua esposa, que não cega durante a narrativa (a não ser no parágrafo final da narrativa) e através das descrições desta mulher é que tem o relato de muitos acontecimentos que se dão dentro da camarata, do manicômio e nas imediações do prédio (isso, até a saída do grupo de cegos da primeira camarata do manicômio, porque, a partir deste momento, ela também representa os olhos dessas pessoas no mundo).

A esposa do Oftalmologista é uma personagem bastante peculiar, pois, entre todos os personagens dentro dessa realidade social, ela parece ser a única a não contrair a cegueira e também a que não parece não possuir medo de contaminar-se. Alguns dos personagens, quando são tomados pelo medo de não enxergar, é que veem o “mar de leite”, o que sugere a cegueira como sendo de causa emocional; além disso, o primeiro a adoecer, ao ser examinado, não apresenta qualquer problema físico e, em uma primeira análise, seus olhos estão em perfeito estado. Há um trecho em que um cego o qual não se identifica diz: “...já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos...” (1995; 131). Esta treva branca pode ser entendida como uma metáfora de que o esclarecimento não garante a sabedoria. Sobre a metáfora, Eco nos diz:

A metáfora enriquece nosso conhecimento da enciclopédia porque incita a descobrir novas propriedades das entidades em jogo, não porque nos faça ficar numa zona interpretativa vaga em que não se sabe que entidades estão em jogo (ECO, 1991, p. 212).

A esposa do médico desempenha função primordial em todo o romance, ajudando a todos e todas que estão ao seu alcance. Através dos olhos dela, que por vezes é narradora também, que o desenrolar do enredo se dá, tendo, bem provavelmente, a função de personagem principal. O personagem dessa mulher é

representado como uma pessoa de caráter íntegro, mas que, apesar disso, comete um homicídio, o que gera questionamentos, fazendo com que o leitor pense sobre a capacidade humana de atitudes drásticas, dependendo da situação. O homicídio comentido por ela ocorre após uma sequência de estupro coletivos, praticados e causados coletivamente, sendo perpetrados por homens de outra camarata. Os estupro ocorreram como resultado da exigência desses homens, os “maus cegos”, para que as outras camaratas tivessem acesso à comida que deveria ser de todos e todas.

Os atos de violência contra as mulheres do manicômio ocorrem por certo período de tempo e são segurados pela posse de uma arma de fogo: objeto que desequilibra relações de convivência já desequilibradas. Praticamente todas as mulheres são estupradas. No momento em que as mulheres, algumas delas casadas, são trocadas por comida, parece que os cegos do manicômio perdem toda a dignidade, tornando-se seres irracionais que agem somente por instinto e necessidade. Após um protesto inicial de repúdio em relação a este “pedido” dos cegos da 3ª camarata, todos e todas acatam a ordem, especialmente os homens, pois a maioria considera melhor ter o que comer do que morrer de fome. Ainda que contrariadas e revoltadas, tanto com os “maus cegos” quanto com os “bons cegos”, as mulheres se colocam na posição de criaturas oferecidas ao sacrifício. A primeira a se pronunciar e dizer que iria foi a “mulher do médico” que disse: “Eu vou...”. (1995, p. 167), ao que todas a seguiram. Antes tomar a decisão por si mesmas do que acatarem à decisão dos homens.

O “primeiro cego” não queria aceitar “ceder” sua mulher para tal ato “...uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida...” (1995, p. 167). Simone de Beauvoir escreveu em *O Segundo Sexo*: “Não é porque simboliza a virgindade feminina que a integridade fascina o homem: é seu amor à integridade que torna preciosa a virgindade” (1970, p. 67). Assim, não é o amor à integridade da mulher por ela mesma, mas, sim, a integridade como conceito daquilo que o homem considera como sua propriedade, a virgindade ou o sexo da mulher.

Enquanto o marido, o primeiro cego, pretende manter as relações de posse e opressão que o casamento como instituição social ocidental asseguram, a sua mulher encerra as divergências dizendo: “Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem...” (1995, p. 168).

E sete mulheres naquele dia lançarão mão de um homem, dizendo: Nós comeremos do nosso pão, e nos vestiremos do que é nosso; tão-somente queremos ser chamadas pelo teu nome; tira o nosso opróbrio (Isaías 4:1).

Não havia muitas mulheres na primeira camarata, de modo que apenas sete teriam que se submeter ao terror dos estupros que estavam por acontecer. Há, nessa sequência, o simbolismo do número 7 e junto com ele uma referência bíblica que ocorre em *Ensaio*, pois são essas sete mulheres que aceitam obedecer à reivindicação da terceira camarata, numa espécie de troca em que servem também como mercadoria. Até mesmo a mulher do primeiro cego, ignora o sacramento do matrimônio para se igualar as outras.

Diante dessa iminente vergonha que estavam por sofrer, as mulheres se “entregam”, como afirma um dos narradores, para os companheiros de dormitório: “...era como se as mulheres quisessem encher a própria memória de sensações experimentadas voluntariamente para melhor se poderem defender da agressão...” (1995, p. 169). As mulheres se dividiram entre os homens ativos de suas camaratas e a mulher do primeiro cego “fez, embora discretamente, o que fizeram as outras, como ela própria avisara...” (1995, p.169), ao alcance dos olhos do próprio marido que não enxergava e provavelmente não faria questão de visualizar tal ato.

Já antes deste ponto se percebe uma dissolução das estruturas sociais como se conhece: os direitos civis e humanos deixam de ter validade, o governo mais do que nunca legitima um estado de excessão em que as pessoas não têm mais poder sobre suas individualidades, esse mesmo governo instaura uma segregação de parte da comunidade. É a essência da distopia ganhando corpo.

Pode-se, então, observar o apagamento de uma série de instituições sociais, por exemplo, o hospital que não serve para curar, o manicômio que passa a abrigar outras pessoas que não loucos, as relações sociais entre indivíduos se subvertem e os papéis exercidos pelos indivíduos também. Uma das instituições que parece se dissolver na cena que antecede o estupro é a do casamento.

O termo matrimônio data do século XV, sendo assim, a instituição do casamento como algo sagrado defendido pela Igreja Católica, assim como a fidelidade do casal, é uma construção social europeia. É nesse período, Baixa Idade Média, que as principais estruturas feudais se encontram em transição e toda a Europa se modifica diante da crise desta forma de produção. O casamento, como estrutura legal de consolidação da propriedade privada e da hereditariedade de bens através da monogamia entre homem e mulher, é uma das estruturas que resultam desse período, ainda que as traduções para outras línguas além do latim usem a palavra.

Portanto, o que se apresenta nessa situação é tanto a ruptura do que seriam as obrigações do matrimônio de acordo com a Bíblia: a fidelidade e a união do casal pelo sexo; o que configura, também, o rompimento de uma estrutura patriarcal em que o casamento ainda permanece na base da sociedade e ainda se mantém como instituição legal.

Na definição da família patriarcal, temos uma família numerosa, composta não só do núcleo conjugal e de seus filhos, mas incluindo um grande número de criados, parentes, aderentes, agregados e escravos, submetidos todos ao poder absoluto do chefe de clã, que era, ao mesmo tempo, marido, pai, patriarca. O termo *patriarcalismo*, designa a prática desse modelo como forma de vida própria ao patriarca, seus familiares e seus agregados.) (RABONI, 2008).

É possível fazer uma comparação disso com uma teia, em que cada nó implica em outro e, quando um se desata, todos os outros se desenredam. Em outra situação semelhante, o

“oftalmologista” vai à cama da “rapariga dos óculos escuros” e os dois têm relação sexual, próximos aos olhos da esposa do Doutor que, por sua vez, podia ver, viu o que não queria e não interferiu na situação.

Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga o recebeu sem protesto, como as duas bocas se encontraram... (SARAMAGO, 1995, p. 171).

Terminado o ato, a esposa calmamente vai até cama a qual o marido se encontra e sussurra, no ouvido da rapariga, “Eu vejo” (1995, p. 172); ao contrário do que espera o senso comum, as duas dialogam e isso estreita a relação entre as duas, a suposta traição (pensando ainda a partir de uma sociedade com a lógica de que o casamento exige fidelidade) as une, a amante e a mulher “traída”. Esta última, após seu marido lhe dizer que não mais queria aquele catre, conduziu-o docemente para a cama que dividiam e ainda, de alguma forma, consolou a rapariga antes desse desfecho. “E estavam ali Maria Madalena e a outra Maria, assentadas defronte do sepulcro” (Mateus 27:61). Pode-se interpretar essa passagem como uma das primeiras em que a esposa do médico como tem um papel semelhante ao de Maria, pois, ali, está a santa a consolar prostituta. Segundo Umberto Eco, “...a etimologia de símbolo é reveladora, porque as duas metades da moeda ou da medalha partida remetem, é verdade, uma à outra até quando uma aparece como presente e a outra está ausente...” (1991, p. 132). Trazendo para a realidade ainda contemporânea, questiona-se quantas esposas não perdoam traições de seus maridos desde que eles retornem para casa e preservem a constituição da família e desde que a sociedade faça vistas grossas e não censure tal ato; é ficar cega e não enxergar aquilo que não se quer ver, agindo de forma a evitar aquilo que seria a sua autodestruição.

No dia seguinte, seria o momento de pagar o tributo para que a primeira camata recebesse a sua porção de comida confiscada pelos “cegis maus”; estes foram até a primeira camarata e lá perguntaram quantas mulheres havia e, quando descobriram que eram sete, um deles disse: “... vocês vão ter que trabalhar muito essa noite...” (1995, p. 173). Eram três homens para cada mulher. A caminhada dessas mulheres até a camarata onde ocorreria o ataque foi como o corredor de um matadouro por onde bois caminham para o abate. O chefe dos “maus cegos” que possuía uma pistola, ao apalpar a rapariga dos óculos escuros, disse: “Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido” (1995, p. 176). Ao começarem os atos, tornam-se criaturas selvagens, dominadas pelos mais profundos instintos, submetendo aquelas mulheres aos seus abusos, humilhando-as e destruindo o mínimo de dignidade que ainda as restava. A mulher do oftalmologista, única a poder ver aquela cena de horror, de certo que preferia não enxergar; obrigada a colocar sua boca no sexo sujo do chefe daqueles cegos, pensou em matá-lo, no entanto, não tinha bom posicionamento para alcançar a arma que ele usava.

A mulher do médico inclinou-se para diante, com as pontas de dois dedos da mão direita segurou e levantou o sexo pegajoso do homem, a mão esquerda foi apoiar-se no chão, tocou nas calças, tateou, sentiu a dureza metálica e fria da pistola, Posso mata-lo, pensou. Não podia. Com as calças assim como estavam, enrodilhadas aos pés, era impossível chegar ao bolso onde a arma se encontrava. Não o posso matar agora, pensou (SARAMAGO, 1995, p. 177).

Há um retorno aos primórdios da humanidade e das civilizações, nos quais práticas como essa não eram tão incomuns.

Apesar desta passagem com atitudes marcadas pelo machismo, pode-se afirmar que este texto é escrito em uma perspectiva feminina, já que se dá pelos únicos olhos que veem, os olhos de uma mulher que, serve de guia para todos e todas e auxiliada pelo seu marido, lidera. É uma inversão da sociedade patriarcal, uma vez que na Bíblia, no Gênesis, há uma passagem em

que Javé diz a Adão que criou a mulher para ser sua auxiliadora. No livro de Saramago, em quase toda a descrição do romance, o marido da mulher que enxerga é dependente dela e há, inclusive, uma passagem em que ele comenta de quando precisou ir ao banheiro e ela o ajudou até a limpar-se.

Amanhecia quando os cegos malvados deixaram ir as mulheres. A cega das insónias teve de ser levada dali em braços pelas companheiras, que mal podiam, elas próprias arrastar. Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva (SARAMAGO, 1995, p. 178).

Esta violência às sete mulheres da primeira camarata resultou na morte daquela que possuía a saúde mais debilitada, a “cega das insónias”. Coube à esposa do oftalmologista limpar sua companheira e prepará-la para o enterro. Feito isso, ela ainda lavou as outras cinco que ali estavam vivas, depois a si mesma. Comprovando a sua importância naquele ambiente.

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as sua companheiras, e depois a si própria (SARAMAGO, 1995, p. 181).

Na sequência do estupro coletivo das mulheres da primeira camarata, haverá um novo estupro com mulheres de outra repartição do prédio. A mulher do oftalmologista, infiltrada, vai junto com essas mulheres, armada com uma tesoura que lembrou-se tinha trazido com suas coisas para o manicômio, e desfere um golpe no chefe dos maus cegos cometendo assim um homicídio: “A tesoura enterrou-se com toda força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais” (1995, p. 185).

Mais uma vez, fica marcado o empoderamento da mulher que, retirando-se do papel de objeto e propriedade, ainda que através de um homicídio, realiza a ação que somente ela seria capaz de cometer contra os repressores daquele antigo hospício, pois era a única que enxergava. Há também a construção de novos sentidos para o que se pensaria como ética, pois mesmo uma pessoa de caráter exemplar também é capaz de atos de violência, dependendo da circunstância, e, justamente nessas circunstâncias, ninguém seria capaz de condená-la por tal atitude, ao contrário, apoiam-na. Entretanto, a aprovação ou não de certos comportamentos dependerão de quem os faz e contra quem se aplica. “E quando é que é necessário matar” (1995, p. 189), reflexão desta mulher logo após ao acontecimento.

A personagem protagonista, que embora seja empoderada por diversas circunstâncias, permanece, do início ao fim da narrativa, sendo chamada de “a mulher do oftalmologista”, Ela, mais uma vez numa posição de poder, organiza um ataque quase militar aos cegos que detém o poder, reunindo o maior número de homens dispostos a lutar e avança em direção ao combate. “...o sangue por cima do qual iam se arrastando era como mensageiro que lhes tivesse vindo dizer Eu era vida, atrás de mim já não há nada...” (1995, p. 202). O assalto acaba fracassando e resultando na morte de dois voluntários na luta pela sobrevivência. Outra mulher, antes salva pela esposa do médico, atira fogo nas camas que serviam de barreira à invasão dos cegos atacantes e como proteção da terceira camarata, ateando, sem querer, fogo em si mesma, dando fim a vida e ao reinado dos cegos da terceira camarata.

Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro dos próprios cabelos chamuscados, deve ter cuidado, ela é que deita fogo a pira, não a que nela deve morrer... desesperada meteu-se debaixo da primeira cama, passou o isqueiro ao comprido do colchão, aqui, além, então de

repente as chamas multiplicaram-se... (SARAMAGO, 1995, p. 206-207).

Cabe mais uma vez a uma mulher a atitude de protagonizar um fato que modifique a situação de forma consistente.

À esposa do oftalmologista cabe, também, a função de anunciar que os portões do manicômio estão abertos e que não há mais guardas para mantê-los presos naquele local. Nesta passagem é possível ver a recriação simbólica de Moisés mandando os seus seguidores cruzarem o Mar Vermelho que havia secado por ordem de Deus e que, após a passagem dos hebreus, arrematou o exército egípcio: “Repreendeu, também, o Mar Vermelho, e este se secou, e os fez caminhar pelos abismos como pelo deserto” (Salmos 106:9).

Assim, é passando pelo portão eles alcançam a liberdade e, quanto ao fato de não haver mais soldados, há menção a esta passagem bíblica: “Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o mar retornou a sua força ao amanhecer, e os egípcios, ao fugirem, foram de encontro a ele, e o Senhor derrubou os egípcios no meio do mar” (Êxodo 14:27). “Então, para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em voz alta que estavam livres...” (1995, p. 210).

Inicia-se, então, uma expedição perigosa para os cegos, pois se estavam presos no hospício ao menos já haviam se adaptado ao ambiente, o preço da liberdade deles era infiltrar-se no desconhecido.

Vai, estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros ali assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver em um labirinto racional, como é, por definição um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto chamado cidade... (SARAMAGO, 1995, p. 211).

Os olhos da narrativa servem como um misto de corredentora, de redentora e de Moisés daqueles que a seguem,

porém, sabendo ela que não poderia conduzir a todos e todas, deixa que alguns se percam naturalmente, guardando junto de si apenas aqueles os quais possuía intimidade: seu marido, a rapariga dos óculos escuros, o menino estrábico, o velho da venda preta, o primeiro cego e a sua esposa. Sete ao total. Este é um número muito relatado no Apocalipse: “O mistério das sete estrelas, que viste na minha destra, e dos sete castiçais de ouro. As sete estrelas são os anjos das sete igrejas, e os sete castiçais, que viste, são as sete igrejas.” (Apocalipse 1:20). E, de fato, os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* se encontram uma situação distópica e pós-apocalíptica. A cidade está destruída e a sociedade arruinada. Mais uma vez, a simbologia vem dar sustento à interpretação, pois Eco disse:

Instaura-se aqui aquela dialética que minará do interior todo discurso místico, como se viu, dividido entre a inexauribilidade da própria experiência de interpretação e a necessidade de traduzir os próprios símbolos em significados socializáveis e comunicáveis. Por isso a Escritura é Figura e Sombra (ECO, 1991, p. 231).

Para muitos teólogos, Maria seria a corredentora dos homens por dar a luz ao Messias, apresentando a redenção das mulheres através da virgem, pois, até então, a expulsão da humanidade do Paraíso deu-se por um pecado cometido por Eva que também induziu Adão a fazê-lo. A esposa do médico também pode simbolizar o Messias, por ela ser o pastor das ovelhas, no caso os cegos, e orientá-los por onde devem ir, contraindo para si mesma o maior dos sacrifícios, a cruz do sofrimento de ver a devastação do mundo e da sociedade, a visão dos seres humanos agindo como bichos sem orientação, imundos e vulneráveis a tudo que os rodeiam.

É uma versão distópica e pós-apocalíptica de um mundo já doente, mas ainda assim um mundo mantido coeso, mesmo que incoerente. Como distopia, o que mais se observa em *Ensaio sobre a cegueira* são as esfes política e social, em que as estruturas de governo e de convivência entre as pessoas se desfizeram quase que

por completo, ou antes, se refizeram a partir de uma outra lógica. O conceito de distopia, como todo conceito logocêntrico, apresenta o seu oposto, nesse caso a utopia, mas aqui não tem importância pensar no mundo de perfeição e sim no mundo já em decadência e destruído, e a distopia em *Ensaio sobre a cegueira* é esta realidade muito ruim para ser verdade. Nesse tipo de literatura, é rejeitada a ideia de que os seres humanos podem atingir a perfeição, mas ainda devem deixar espaço para esperança, ou falham na sua missão de criticar (VIEIRA, 2010).

Num mundo em que a sociedade não mais funciona e o governo deixa de atuar, o que restaria à humanidade senão sua capacidade de ser responsável e agir responsabilmente para consigo e para com os outros. Assim, o que se observa em alguns personagens da primeira camarata é uma manutenção do conceito de responsabilidade em que tanto a ação quando a reação e seu resultado implicam em eventos imprevisíveis. Com o fim das estruturas cotidianas, o que resta é uma ética que deve funcionar apesar da ausência de instrumentos de regulação.

Algumas possibilidades de se pensar responsabilidade são discutidas por Jacques Derrida em seu texto *The Gift of Death* (1995) em que ele define o conceito de *tout autre* (totalmente outro). Na sua perspectiva, não existe, ou pelo menos ainda não, um sistema comum de valores e crenças que seja comum e ao mesmo tempo independente das idiosincrasias culturais, políticas, histórica, regionais e religiosas. Para ele, não se pode definir valores que sejam aceitos igualmente no nível individual e no nível coletivo, o que impossibilita uma responsabilidade igual em todas as esferas.

Tais colocações de Derrida implicam na reflexão de que o indivíduo é responsável tendo em vista o Outro (particular ou coletivo), de forma que só se é responsável porque existe todo um sistema de controle para tanto, seja ele religioso, legal, ou sentimental. Ser responsável apesar da ausência de forças sistemáticas é viver diante de uma aporia constante em que não existem dados que determinem se uma escolha está correta ou incorreta e o que ela vai resultar.

Talvez, então, a mulher do oftalmologista seja algo como uma representação de uma ética por vir, ainda a ser elaborada, uma vez que age diante das aporias mesmo que não tenha meio de avaliá-las, tentando sempre ser responsável com aqueles e aquelas que julga estarem sob sua proteção. Ela mata quando é preciso, ela esconde comida quando é preciso, ela abandona aqueles com quem não tem laços, ela age a partir de um ética das escolhas de possíveis que só se tornam possíveis pela própria impossibilidade. Essa mulher é também Moisés, quando leva aquele povo em busca da terra prometida, Canaã. Moisés enxergava à frente daqueles que o seguiam porque Deus era seus olhos diante do desconhecido, “Guiados por Deus, que ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem, de noite numa coluna de fogo, chegaram todos ao Mar Vermelho”. Javé ia orientando o profeta, conversando com ele de forma direta e também através de mensagens. Deus, através de Moisés, provê o pão. A esposa do oftalmologista também provê o pão a todos e todas saindo em busca de comida e trazendo para os incapazes. Conforme Umberto Eco, “Difícil falar de Deus (enquanto se está formando a nova teologia), mas fácil falar das Escrituras: os textos estão lá. Exceto que as Escrituras são duas, a velha e a nova” (1991, p. 229).

“Olhou-os com os olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como crianças pequenas dependem da mãe” (1995, p. 218). Assim volta a ser Maria, pois a virgem mãe de Jesus também era conhecida como a mãe da providência, conforme diz Frei Rinaldo:

O cântico, feito por ela na casa de Isabel, mostra muito bem de que lado ela escolheu ficar: do lado dos humildes, dos que passam fome e dos que temem a Deus. Além disso, ela se distanciou claramente dos orgulhosos, dos poderosos e dos ricos. Para Maria, ser do povo de Deus significava viver uma vida pobre e assumir a causa dos pobres, que é a causa da justiça e da libertação (STECANELA, 2013).

A esposa do médico assume a causa destes seis e não os abandona em nenhum momento, mesmo que sua sobrevivência se

tornasse bem mais fácil se o fizesse. Ela faz uma excursão solitária em busca de comida para alimentar a todos e todas, em meio ao caos de toda a civilização. Ela encontrou um mercado com um depósito que continuou fechado desde que se instaurou a epidemia generalizada, retirou o que podia carregar sozinha e tornou a fechar a porta do depósito para que os cegos desconhecidos não pudessem dali se alimentar. Sendo ela a representação de figuras cristãs, esta é uma crítica ao catolicismo que deixa muitos perecerem de fome, preservando apenas os “seus”. É a bondade sendo direcionada a quem lhes convém: “...tinha deixado a porta do armazém fechada, não estava muito segura das razões humanitárias que a si própria tinha dado...” (1995, p. 228).

“Os meus pais ficaram em casa quando a ambulância me foi buscar, não sei o que lhes terá sucedido depois...” (1995, p. 229), fala da rapariga dos óculos escuros, lembrando de sua família, o que seria contraditório, afinal, moça de família pelos costumes conservadores, era tudo o que ela não era, ela era garota de programa e estas, perante uma sociedade antiquada, eram como se nascidas do próprio ventre. Saramago desconstrói isto, demonstrando que a moça em questão, apesar da sua profissão, tinha preocupações semelhantes ou iguais a qualquer outra moça ou a qualquer outra pessoa. E já na Bíblia existia citações sobre prostituta e sua família:

Assim deu Josué vida à prostituta Raabe e à família de seu pai, e a tudo quanto tinha; e habitou no meio de Israel até ao dia de hoje; porquanto escondera os mensageiros que Josué tinha enviado a espiar a Jericó. (Josué 6:25)

“Começamos pela tua casa, que é a que está mais perto...” (1995 p. 229), assim disse a mulher do oftalmologista à rapariga dos óculos escuros. Logo após conseguirem roupas e dormirem, partiram em busca de tal residência. No trajeto, a visão do mundo é totalmente apocalíptica, museus, teatros, bibliotecas, tudo sem valor algum, pois não há apreciadores para tais locais, sem mencionar a destruição do espaço urbano e a sugidade. Os outros

cegos, que não fazem parte deste seletivo grupo no qual há uma guia, estão todos perdidos, vagando como fantasmas em busca de comida, a morte está em todos os cantos. Como se os outros não criaturas escolhidas por Deus para a salvação, lutam com suas próprias forças pela sobrevivência.

O mistério das sete estrelas, que viste na minha destra, e dos sete castiçais de ouro. As sete estrelas são os anjos das sete igrejas, e os sete castiçais, que viste, são as sete Igrejas (Apocalipse 1:20).

É possível ver estes sete personagens simbolizando os sete anjos do apocalipse nesta visão terrível da cegueira de luz. Para os outros, talvez fique: “Nada temas das coisas que há de padecer. Eis que o diabo lançará alguns de vós na prisão, para que sejais tentados; e tereis uma tribulação de dez dias. Sê fiel até a morte e dar-te-ei te a coroa da vida” (Apocalipse 2:10). Pois, sabe-se que, no desfecho do enredo, voltam a enxergar estes assolados, como se pudessem finalmente chegar no paraíso.

“Que número tem o teu prédio, perguntou a mulher do médico, É o sete, moro no segundo esquerdo” (1995, p. 234), diálogo que antecede a entrada na moradia da família da moça. Nenhum parente foi encontrado, a rapariga chora.

...não tivéssemos nós aprendido o suficiente do complicado que é o espírito humano, e estranharíamos que queira tanto a seus pais, ao ponto destas demonstrações de dor, uma rapariga de costumes tão livres, embora não existe nem existiu nunca qualquer contradição entre isto e aquilo... (SARAMAGO, 1995, p. 235).

Neste trecho acima, a ilustração completa do que anteriormente foi dito sobre essa moça e sua relação com a família e expresso, mais uma vez, pela voz do narrador. E novamente está ali a esposa do médico a consolar a rapariga, como se fosse sua própria mãe, remetendo novamente a Maria.

Não chores, que outras palavras se podem dizer, as lágrimas que sentido têm quando o mundo perdeu todo o sentido. No quarto da rapariga, sobre a cômoda, havia uma jarra de vidro com flores já secas, a água evaporara-se, foi para lá que as mãos cegas se dirigiram, os dedos roçaram as pétalas mortas, como a vida é frágil, se a abandonam (SARAMAGO, 1995, p. 238).

Mesmo não tendo encontrado o que queriam por ali, resolvem passar a noite no apartamento. A rapariga, talvez pela mesma razão que a maioria das pessoas após passarem anos de sua vida longe de sua terra natal, perto da morte, querem vê-la de novo e ali permanecerem sob qualquer circunstância, quer ficar naquela casa, a sua casa. A esposa do médico conversa com ela para convencê-la do contrário. E, outra vez, esta última abraça todos e todas e diz que quer levar todo o grupo para a sua casa.

...hoje é hoje, amanhã é amanhã... é hoje que tenho responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam, Não podes guiar nem dar de comer a todos os cegos do mundo, Deveria, Mas não podes, Ajudarei no que estiver ao meu alcance... (SARAMAGO, 1995, p. 241).

Fica evidente a preocupação altruísta desta personagem, apresentando um comportamento de responsabilidade para com o Outro, característica que independe de religião. Assim como Moisés, que recebeu os dez mandamentos direto de Deus e tentava cumpri-los um a um, esta personagem ao desenrolar da trama também o faz. A situação a qual o grupo se encontra é deprimente, todos os serviços, que antes eram tão comuns e muitas vezes não tinham sua real importância reconhecida, não funcionam. “Não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos, encontramos no caos autêntico deve ser isto...” (1995, p. 244). Também não há governo, um dos supostamente firmes pilares da sociedade atual.

O grupo se retira desse apartamento e vai à busca da casa do médico. No caminho, o narrador faz uma menção ao que aconteceu com esta sociedade, seu presidente. Uma colocação

diferente até então do que vinha acontecendo, pois o narrador se desprende do alcance da visão da protagonista, como em Gênesis, na Bíblia, livro no qual há um narrador que conta os feitos de Deus de forma direta, sem um interceptor, no caso um profeta. O narrador da obra de Saramago, inclusive cita um pedaço de Gênesis 1:1;2: “No princípio Deus criou os céus e terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo, e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas...” (1995, p. 253). Mas este recurso do narrador, ao contrário de Gênesis, que fala do início, é para contar o fim, o apocalipse e, em vez de trazer a luz com esclarecimento, traz a luz com o obscurantismo e horror.

Ao chegarem à casa do oftalmologista, o narrador diz o seguinte: “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos...” (1995, p. 257). Diferentemente de Moisés na Bíblia, a esposa do médico consegue levar os seus para a terra prometida, ainda que, para tanto, perca a visão.

Referências Bibliográficas

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Paris. Librairie Gallimard, 1970.

BÍBLIA On Line. **Bíblia**. Disponível em <<http://www.bibliaonline.com.br>> Acesso em: 29 de Set. de 2015

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo. Editora Ática, 1991.

DERRIDA, Jacques. **The Gift of Death**. Chicago: University of Chicago, 1995.

RABONI, André. **Explicando O Modelo De Família Patriarcal**. Disponível em: <<http://acertodecontas.blog.br/artigos/explicando-o-modelo-de-familia-patriarcal/>> Acesso em: 29 de Set. de 2015.

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

STECANELA, Rinaldo. **Maria, mãe da providência**. Disponível em:

<http://catolicanet.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=554:maria-mae-da-providencia&catid=66:maria&Itemid=137> Acesso em: 29 de Set. de 2015.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge UP, 2010, p.3-27.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.

LEITURA DAS REGIONALIDADES CULTURAIS ENTRE O PAMPA E O SERTÃO NA LITERATURA BRASILEIRA

READING OF CULTURAL REGIONALITIES BETWEEN PAMPA AND THE SERTÃO IN BRAZILIAN LITERATURE

Graciele Macedo Pedra²³
Priscila Monteiro Chaves²⁴

Resumo: O presente ensaio se propõe a analisar os contos *A terceira margem do rio* do escritor mineiro Guimarães Rosa, *Travessia* de Sérgio Faraco e *O anjo da Vitória* de João Simões Lopes Neto, escritores gaúchos. Foi observado, a partir da narrativa de três crianças, a tentativa de enxergar heróis nas figuras: o pai que buscou refúgio em uma canoa no rio, a busca pela sobrevivência do tio marginalizado e a morte precoce do padrinho na guerra. Os autores, através de seus heróis fragilizados, abordam de maneira particular o drama essencial, entre si mesmos e o mundo, através da imaginação das crianças que se envolvem com o arquétipo de seus heróis românticos. Considerando as referenciadas temáticas, ditas universais, algumas questões acerca da literatura regional foram ponderadas.

Palavras-chave: arquétipos; crianças; universalidade; literatura regional.

Abstract: This essay proposes to analyze the tales *A terceira margem do rio* of the writer Guimarães Rosa, *Travessia* of Sérgio Faraco and *O Anjo da vitória* of João Simões Lopes Neto. It was observed from the narrative of three children, the attempt to see heroes in the figures: the father who sought refuge in a canoe in the river, the search for the survival of the marginalized uncle and the early death of the godfather in the war. The

²³ Graduação em Licenciatura em Letras Português e suas respectivas Literaturas. Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Email: pedragraciele86@gmail.com

²⁴ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, Graduação em Licenciatura em Letras Português/Francês pela mesma Universidade, Brasil. Email: pripeice@gmail.com

authors, through their fragile heroes, approach in a particular way the essential drama between themselves and the world through the imagination of children who engage with the archetype of their romantic heroes. Considering the thematic references, so-called universal ones, some questions about the regional literature were considered.

Key words: archetype, children, universality, regional literature.

Considerações iniciais

A obra de João Simões Lopes Neto, *Contos Gauchescos*, que traz o conto *O anjo da vitória*, apresenta a crônica histórica de um evento verídico da história da Província, em que a subjetividade da personagem principal Blau Nunes ficcionaliza a Batalha de Ituzaingo. Através da narrativa do menino com seu bichará, com no máximo dez anos, que já acompanhava o padrinho na guerra, nos deparamos com um tom épico, que mitifica o passado.

Simões é inserido pela crítica literária dentro do campo geral denominado regionalismo, mas, segundo Flávio Loureiro Chaves no *Pequeno Dicionário de Literatura do Rio Grande do Sul*, *Contos Gauchescos* possui ao mesmo tempo uma perspectiva regionalista e uma visão de mundo ampla e universal.

Alfredo Bosi, ao tratar da obra do escritor, diz que nem toda literatura regionalista perdeu-se nos extremos do precioso ou do banal, e que a obra de Lopes Neto é resultado de um aproveitamento literário das matrizes regionais que alcançou notáveis efeitos estéticos. Nas palavras do autor,

[...] seus contos fluem num ritmo tão espontâneo, que o caráter semidialeto da língua passa a segundo plano, impondo-se a verdade social e psicológica dos entrecos e das personagens (BOSI, 1994, p. 212).

Dando continuidade a uma tradição de escritores que têm por objetivo criar uma identidade em suas obras, para o povo local, Simões consegue desvencilhar-se da mitologia do gaúcho e

evidenciar a individualidade e a psicologia das suas personagens, sobressaindo à exaltação do regionalismo.

Esse, o cavalo dele não dava de rédea para trás, não! Esse, quando havia fome, apertava o cinto, com os outros e ria-se. Esse, dormia como quero-quero, farejava como cervo e rastreava como índio...; esse, quando carregava, era como um ventarrão, abrindo claros num matagal.

Com esse... castelhano se desguaritava por essas coxilhas o mesmo que bandada de nhandu, corrido a tiro de bolas!... Era o Anjo da Vitória, esse (LOPES NETO, 1976, p. 50).

O espaço do conto é constituído como uma continuação do ser que o habita, então nasce a associação entre homem e natureza, indissociáveis no universo simoniano, situando as personagens no seu espaço existencial e respeitando-as. Desse modo, o homem encontra a si mesmo e torna-se capaz de entender o mundo e, na eternidade de um passado perdido, as gerações sustentam o mito do gaúcho.

As cousas da peleia não sei, porque era menino e não guardava as conversas dos grandes; o que eu queria era haraganear. O meu padrinho era um gaúcho mui sorro e acostumado na guerra, desde o tempo das Missões, e que mesmo dormindo estava com meio ouvido, escutando, e meio olho, vendo...; mesmo ressonando não desgrudava pelo menos dois dedos dos copos da *serpentina*... e depois nos deitamos nos pelegos, com os pingos pela rédea, maneados: ele, armado, mateando; eu, enroscadito no meu bichará... (LOPES NETO, 1976, p. 49).

O conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, em suas *Primeiras Estórias*, nos apresenta a narrativa do fracasso de um menino que não teve coragem de tomar o lugar do pai, que se refugiou em uma canoa no rio. Observamos o segredo de uma alma através das águas que se projetam em suas três margens.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez alguma recomendação. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: – “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa (ROSA, 2005, p. 78).

A alquimia, operada por Rosa, foi tema da crítica, desde a metamorfose que o colocou no centro da ficção brasileira. Desse modo, a narrativa corrobora com o fato de que a palavra é um feixe de significações, o signo estético é portador de sons e de formas, que desvendam as relações íntimas, assim o conflito entre o eu/herói e o mundo resolve-se mediante o pacto do homem com a própria origem das tensões.

No universo de Guimarães, a linguagem do mito rompe as amarras espaço temporais, onde em absoluto silêncio resiste ao tempo, imagem da permanência no fluir eterno das águas. O sujeito e o objeto opõem-se na aparência, mas no fundo partilham de algo mutável: o *devenir*. O aporte de sua obra está no limite entre o real e o surreal, explorando as dimensões pré-conscientes do ser humano.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos (ROSA, 2005, p. 79).

Construtor de uma linguagem peculiar, Rosa enriqueceu o português literário, causando dúvidas e admiração no seu leitor. A interpretação de seus contos está ainda em aberto, no vaivém de memórias e reflexões que consistem em momentos, presentes no texto, que são capazes de estreitar os laços com o leitor.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido (ROSA, 2005, p. 81).

Finalizando esta seção, é cogente apontar que a obra de Sergio Faraco ordena-se em três grandes vertentes: o homem urbano em sua fragmentária complexidade, vítima dos desencontros; a vida do campo – segurada em vórtices de paixões primárias, mas nem por isso destituídas de sensibilidade e o universo fluido da infância e da adolescência, que transparece como um estágio de encantamento – e, simultaneamente, de instigantes experiências existenciais, a última será abordada com maior ênfase no texto.

Na obra *Contos Completos*, o conto *Travessia* aborda a renovação de um imaginário sobre a tradição e a história dos antepassados que submetendo-se a muitos perigos, encontravam a sua chance de sobrevivência no contrabando de pequeno porte. A narrativa apresenta a estreia do menino nessa prática, juntamente com o tio, na tentativa de atravessar algumas encomendas no Rio Uruguai.

- Essa é a vida – repetiu Tio Joca.

Teso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos deles brilhavam na meia-luz da popa e a gente chegava a desconfiar que ele estava era chorando. Mas não, Tio Joca era um forte. Decerto apenas vigiava, na esteira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia (FARACO, 2011, p. 49).

As tramas revelam uma visão de esperança. As personagens, movidas pelo desejo de acertar, acabam por envolver-se com suas inerentes debilidades que podem incidir no erro, mas nunca à degradação. Procurando entre um passado de conquistas

uma nova posição num contexto econômico/social atualizado e muito diferente, o menino de um ponto de vista marginal, porém, sem se vitimar, busca construir uma identidade própria, mantendo a imagem idealizada do tio. Revisitar o passado implica em obter maior autonomia para o futuro, o presente é estruturado pelo passado, através de crenças e sentimentos coletivos partilhados.

Eu nada ouvia. Ouvia sim aquele som difuso e melancólico que vinha das barrancas do rio depois da chuva, cantos dos grilos, coaxar de rãs e o rumor do rio nas paredes do seu leito. Mas o tio estava à espreita, dir-se-ia que, além de ouvir, até cheirava (FARACO, 2011, p. 49).

Por meio da referida narrativa, Faraco apresenta o herói antagônico, a figura do gaúcho como homem que não está nem aqui, nem lá, mas decifra as impossibilidades de mudar a realidade.

Ele continuava preocupado e não era por nada. Estávamos precisados de que tudo desse certo. Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia, naquela altura, ia garantir o sustento até janeiro. Mas estava escrito: aquela travessia se complicava (FARACO, 2011, p. 48).

As vivências

Conforme mencionado introdutoriamente, o ensaio propõe uma aproximação entre arquétipos presentes nos contos, buscando em sua dimensão poética, potências para pensar a experiência das crianças que os narram. Desse modo, observa-se uma contribuição significativa à compreensão da condição humana através do ato de garimpar a natureza humana das personagens.

A emoção imaginativa que as crianças vivenciam nos contos através do contato com a natureza nos projeta para um olhar que flagra as experiências humanas através do imaginário de João Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa e Sérgio Faraco, transformando o cenário natural em estado de sensibilidade. É

possível inferir que os fatos são apresentados por meio de uma visão de mundo bastante calcada na infância e os enredos se constituem pela compreensão típica de sujeitos que se surpreendem e se envolvem com a conjuntura que os circunda, instituindo um universo ficcional sob a ótica de sujeitos em desenvolvimento.

E a tormenta da valentia rolou, outra vez, sobre o campo.
Mas nesta hora maldita, a fumaça maldita nos rodeava e cegava; e mal íamos dando lance à carga – eu, folheirito, abanando no mais o meu bichará pra o Hilarião – rebentou na vanguarda e num flanco a fuzilaria, e vieram as baionetas... e uma colubrina, que nos tiroteavam donde não podia ser! (LOPES NETO, 1976, p. 51).

Através do espaço é possível conhecer a imagem em sua origem, em sua essência, sua pureza, tornando as imagens e os devaneios, em intermináveis fantasias.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo (ROSA, 2005, p. 81).

A imaginação da criança comove-se com o novo que ela vê ao redor e, devido à essa sensibilidade, também vislumbra coisas novas, desenvolvendo assim a habilidade de se envolver. As vivências profundas da infância as trazem à imaginação. O contato com a natureza é elemento importante para a contemplação estética na imaginação da criança, que aguça suas dúvidas, provoca temores, anuncia conflitos e os auxilia na imaginação de acontecimentos outros que os ajudam até mesmo a melhor compreender o mundo.²⁵

²⁵Para Edith Stein, a formação acontece tanto de modo involuntário, devido à curiosidade da natureza humana, e também voluntário, segundo o próprio empenho do indivíduo. Segundo a autora, o ser humano ‘normal’ traz consigo

Foi de propósito que Tio Joca escolheu aquele dia. De madrugada já fazia jeito de chuva no céu de Itaqui e sentia-se no ar aquele inchume, prenúncio de que um toró ia desabar a qualquer hora. Por toda a manhã o ar esteve assim, morno, abafadiço (FARACO, 2011, p. 46).

Segundo Bachelard o devaneio na criança é materialista, a criança é um materialista nato e seus primeiros sonhos são com as substâncias orgânicas. Torna-se evidente nas descrições o amor e a capacidade de encontrar nos pequenos espaços moléculas de mundo que permitem o vagar na narração dos autores que falam do mundo e da imensidão íntima, enviando ao leitor mensagens de reflexo que o faz tomar consciência de sua intimidade.

As crianças, presentes nos contos, possuem a necessidade de imagens, para a sua própria criação subjetiva e para a exploração estética e afetiva do mundo, caracterizando a temática central da sua vida imaginativa, alimentada por imagens novas. Os contos nos possibilitam enxergar a realidade das crianças, para que seja possível visualizar os detalhes da narrativa é fundamental a descrição cenográfica, disso depende a sensação física sugerida e o entendimento do fascínio das crianças pelas figuras do pai, do tio e do padrinho.

Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio (ROSA, 2005, p. 82).

um senso natural por aquilo que é justo, tanto pela objetiva quanto pela subjetiva ordem legal e moral do mundo. A humanidade tem, de acordo com os pressupostos de Tomás de Aquino, uma propensão natural que é do mesmo modo posse proveniente do espírito como os princípios do conhecimento que advém do remorso, da consciência da falta, do pecado e do arrependimento (STEIN, 2003).

A tentativa de enxergar heróis nessas figura fragilizadas, traz o drama essencial entre si mesmo e o mundo. O exterior só é entendido quando transformado em interior, o homem ao deparar-se com a imensidão transforma-a em intimidade, assim não é possível atingir o imenso senão pelas experiências.

[...] uma brisa começou a soprar, em seguida virou vento e o vento ventania. De repente parou, como param os cavalos, com os músculos tensos, na linha do partidor (FARACO, 2011, p. 47).

Quando se lê um texto literário, a imagem construída através dele tem significado em si mesma, no momento presente e de maneira distinta para o leitor, como afirma Gaston Bachelard (2002). A poesia e o devaneio são elementos importantes para fixar, para cada imagem, seu peso de devaneio interno, descrevendo uma vida pela morte. O não ser e ser nesse entre-lugar de contradição e ambiguidade em que os heróis admiram a coragem mas também fogem.

E cantou o ferro... e choveu bala!...

O meu padrinho levantou na rédea o azulego: e de espada em punho, o chiru, com uma lança de meia-lua - e eu entre os dois, enroscadito no meu bichará - nos botamos ao grosso do redemoinho, para abrir caminho para o quartel-general do dito Barbacena.

Como lá chegamos, não sei. (LOPES NETO, 1976, p. 50).

Acompanhamos o devaneio do pai que alimenta a imaginação com a imagem de um rio em três margens, a busca pela sobrevivência do tio forte na fronteira e os tempos de guerra do padrinho que morreu lutando, os três evidenciam uma característica da imaginação dessas crianças que se envolvem com o arquétipo do herói romântico, capaz de situar-se para lá dos limites da vida real encontrando estímulos através de seus medos.

Regionalismo e Universalização

Tanto Simões, quanto Rosa e Faraco fazem referências particulares aos seus heróis, delineando arquétipos universais da condição humana, porém estabelecendo relações para dentro e para fora de si mesmos com aspectos ficcionais e não ficcionais. São aspectos nos quais encontramos um documentário da vida bélica, do herói que tem que cumprir o seu destino, o herói descrito através da solidão, da dor e do desamparo de um devaneio do sertanejo que viveu numa canoa e a representação e legitimação desses antepassados que lutaram pela sobrevivência, modelos para gerações futuras de um passado cristalizado.

Segundo diversas correntes teóricas, a persuasão daquilo que é regional adota um posicionamento de resistência em confronto a um modelo marcadamente centralizador de estabelecimento de uma cultura, de uma nação. José Clemente Pozzenato vem dedicando alguns de seus estudos a discutir as relações entre o regional e o universal na literatura, a começar pela transcendência do localismo bem como pela proposição de uma visão mais universal acerca dos temas.

Em conformidade com o que defende o autor, se, do ponto de vista literário *stricto sensu*, aquilo que é regional está subsumido ao particular e atrelado à procura pela universalidade de maneira metonímica, é necessário assumir que existe um caráter ideológico acoplado às condições culturais, históricas, filosóficas e sociais que impulsionaram aspectos que manifestaram movimento de resistência entre particular e totalidade.

Essa resistência torna-se mais evidente pelo fato de que cada povo, por meio de seus costumes e tradições, busca expressar, ao seu modo, uma perspectiva do humano. Entretanto, nem toda manifestação é bem aceita, uma vez que a visão mais centralizada de cultura contribuiu e ainda contribui para criar a estigmatização que essa mesma política centralista tem empenho em conservar para assegurar os seus propósitos de hegemonia cultural (POZZENATO, 1974).

Uma das maiores influências de Pozzenato é a teoria de Bourdieu – para quem “região é o que está em jogo como objeto de lutas entre os cientistas [...] geógrafos [...], historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de ‘regionalização’ e movimentos ‘regionalistas’, economistas e sociólogos” (1989, p.18). Considerando tal intencionalidade na diferenciação entre o que é regional e o que é universal, Pozzenato defende que toda obra literária que se pretende universal “é sempre situada com relação a um lugar, real ou imaginário, e datada com relação a um tempo, também real ou imaginário” (1974, p. 15). Desse modo, a radicalidade desses conceitos também é melhor compreendida por meio da mimeses. O regional, em confronto com o “universal, é uma forma do particular e deve ser subsumido por este último termo, que caracteriza um dos elementos do processo metonímico que leva, do particular ao universal, o sentido de um determinado universo literário” (1974, p. 17). Movimento esse que não está descolado das disputas dos sujeitos pelo poder de estender sua concepção em função das memórias individuais por meio da literatura.

Para outros críticos essa oposição carrega um significado diverso: o de composição. De modo que o regional não estaria em confronto com o universal e sim que aquele colabora para a constituição deste. Para Romero, por exemplo, não se trata de dividir a literatura nacional em várias; “é apenas afirmar a unidade na multiplicidade” (1953, p. 172). Em tal processo dialético há que se dar relevância para a comprovação de identidades interiores, todavia, há que se considerar o movimento causado pelas discrepâncias vindas de outros lugares.

A partir desses pressupostos, a própria compreensão do conceito de “região” começa a ser revisitada. De modo que se torna necessário compreendê-la como dinâmica de um processo, em que a relação entre região, espaço e representações, subsumidas no texto e nas demais manifestações culturais, reflita as diversificadas formas de representação – inclusive porque todo texto literário possui um tempo e um espaço estabelecido e toda produção

cultural está vinculada a uma região. “Uma região, assim, prefigura, compartilhando, uma das premissas básicas do Comparativismo, que afirma a arbitrariedade dos limites e a importância das zonas intervalares” (SANTOS, 2008, p. 28).

Desse modo, os três autores aqui referenciados contribuíram para tornar frequente e tradicional o movimento considerado pela crítica como universalização de temáticas regionais, conferindo às obras características filosoficamente alegóricas (BENJAMIN, 2009), capazes de abordar a profundidade do ser, que ultrapassa o caráter pitoresco mais local e torna o hibridismo e a *fronteira* ainda mais relevantes.

É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa (BHABHA, 2003, p. 24).

Entretanto, ainda que grande parte da literatura regional se queira universal, há que se considerar uma espécie de enfraquecimento do aprofundamento da dimensão subjetiva e individual que a obra caracterizada pela regionalidade carrega consigo. A força poética presente na obra nela é, de certo modo, alimentada por um *páthos* da longitude, da separação, perante o coletivo, perante o universal. Um dos motivos do potencial da experiência estética da obra literária regional reside também no fato de ela se distinguir do universal através da particularização daquela cultura.

Pensando pela vereda adorniana da *Dialética Negativa* (2009), é possível ponderar que a mediação enfática – que também ocorre por meio da recusa de qualquer objetividade daquilo que já carrega o status de universal – faz da experiência estética um movimento mais substancial e legítimo, podendo ser

alcançada sua singularidade de modo mais autêntico e sensível. Isso porque, em uma via de mão dupla, em que pese o universal ser compreendido como o espaço de objetividade histórica, ele também configura um espaço de reificação e domínio (ADORNO, 1982), que endossa, apoia e apresenta seu processo organizacional como sinônimo de progresso, uma construção histórica benéfica para a área da literatura.

Desse modo, o universal se constitui historicamente a partir de uma ideia de totalidade que, de certo modo, é ancorada em uma racionalidade ideológica e socialmente constituída, uma vez que decide acerca da permanência ou não de aspectos que formam a multiplicidade e da conservação das contradições que vigoram em cada particularidade subjetiva. Decisão essa que, conforme defende Achugar, também “depende de quem fala e, sobretudo, a partir de onde fala” (2006, p. 85).

Não há aqui a intenção de dizer que toda obra regional está fadada à imediatidade quando considerada universal. Diferentemente disso, há a ponderação da possibilidade de uma cristalização de determinados aspectos e, desse modo, de um enfraquecimento daquilo que lhe difere das demais. Pois esse movimento de universalização acaba, por vezes, absorvendo as estações de reflexão que a distância, o confronto (ADORNO, 2009) e o esforço tenso do conceito (HEGEL, 2005) proporcionam. Por vezes, esses são atenuados em nome de uma tentativa de composição, enquanto participe da dita multiplicidade do universal, castrando a potência do ato de perambular nos caminhos ainda incertos da compreensão da obra literária, ato esse que é forçoso para o enfrentamento de si no outro.

O que necessita de desconfiança é que se tenha, através do processo da disseminação do discurso universal da literatura, uma produção cultural homogênea. Pois, seja qual for a região da qual advenha a obra literária, ela traz consigo os pressupostos colocados pela questão filosófica que discute o sujeito e a maneira como ele se relaciona com o lugar e com a cultura. Logo, as diferenças e heterogeneidades não são meramente acolhidas nesse processo que

se queria dialético, como consequência, elas são também obsoletas e corrompidas em nome de uma tentativa de *síntese* do universal, que se justifica pela consternação e pela necessidade constituída e imposta historicamente por esse processo universalizante de *descoberta* de um *eu maior* literário.

Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Teoria Estética**. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

_____. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

FARACO, S. **Contos completos**. Porto Alegre: L &PM, 2011.

HEGEL, GWF. **Fenomenologia do Espírito**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos**. Porto Alegre: Globo, 1976.

POZZENATO, José Clemente. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953, 5 v. [1888]

ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Fronteiras do local**: roteiro para uma leitura crítica de regional sul-mato-grossense. Campo Grande-MS: Ed. UFMS, 2008.

STEIN, E. Sobre el concepto de formación. In: **Obras completas**: Escritos antropológicos y pedagógicos. V4. Tradução de F. J. Sancho. Madrid: Ed. de Espiritualidad, 2003.

ZILMERMAN, R.; MOREIRA, M. E.; ASSIS BRASIL, L. A. (Orgs). **Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Novo Século, 1999.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.

KAMIQUASE E O PALIMPSESTO: AS RELAÇÕES DE TRANSTEXTUALIDADE E METALINGUAGEM EM PAULO LEMINSKI

KAMIQUASE AND THE PALIMPSEST: THE TRANSTEXTUALITY AND METALANGUAGE RELATIONS IN PAULO LEMINSKI

Carlos Ossanes²⁶

Resumo: Tendo por base os trabalhos de Gerard Genette, a respeito dos fatores de transtextualidade abordados em *Palimpsestos*, este artigo propõe-se a analisar a poesia do curitibano Paulo Leminski, a partir de um recorte de poemas que apresentem correlações com outras obras e autores. Ainda, na seleção de versos que compõem o escopo desse trabalho, buscou-se priorizar aquelas que apresentassem conteúdo remetendo à sua própria construção (metalinguagem). Por fim, observou-se, a partir da análise dos seis livros presentes na edição *Toda Poesia* (2013), que a estética do poeta Paulo Leminski manifesta ambas as marcas, sendo recorrente tema de sua criação poética.

Palavras-chave: Transtextualidade; Metalinguagem; Leminski; *Toda Poesia*.

Abstract: Based on the work of Gerard Genette, regarding transtextuality factors discussed in *Palimpsests*, this article proposes to analyze the poetry of Paulo Leminski from a clipping poems that have correlations with other works and authors. By this bias, the selection of verses that make up the scope of this work sought to prioritize those who submit content referring to its own building (metalinguage). Finally, it was observed from the analysis of the six edition books present in *Toda Poesia* (2013), the aesthetic of Paul Leminski poet expresses both brands, being recurring theme of his poetic creation.

Key words: Transtextuality; Metalanguage; Leminski; *Toda Poesia*.

²⁶ Mestrando em Estudos da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES. carlosossanes@yahoo.com.br.

Entre caprichos e relaxos

O presente artigo visa articular uma análise interpretativa, seguida de comentário, a um recorte da poesia de Paulo Leminski, definida a partir de uma triagem que levou em consideração: (a) a presença de hipertextos de autores e obras precedentes, (b) sempre que possível, a construção do seu *corpus* sendo o conteúdo do próprio poema (metalinguagem) e (c) a amostragem que contemplasse todos os seis livros encontrados na edição Toda Poesia (2013). Assim, foram selecionados nove poemas, atendendo à exigência de conter no mínimo um exemplar dos seis livros, demonstrando a presença de hipertextos com outros títulos e nomes. A poesia do *samurai malandro* (alcunha para Paulo Leminski, nas palavras de Dinarte Albuquerque) demonstra a intersecção entre o rigor técnico estruturalista e o fluxo contínuo de ideias da geração marginal. Sua marca estética fica evidente no título *caprichos e relaxos*, dentro da idiosincrasia presente no nome: como pode algo caprichado ter traços de relaxamento? Justamente nessa binaridade Leminski constrói sua poesia, entre o conteúdo refinado e de caráter crítico, atrelado à subjetividade exacerbada, presente nos versos soltos e sem compromisso com a estética tradicional.

Pretende-se, como método desse trabalho, fazer algumas ponderações sobre a teoria da transtextualidade de Gerard Genette, a fim de se iluminar o caminho de análise dos poemas de Leminski. Proposto em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, o conceito de transtextualidade (anteriormente tratado pelo autor como paratextualidade) remete ao dialogismo bakhtiniano, referindo-se a esses infinitos contatos que os textos podem provocar. Nas palavras de Robert Stam (2007), essa “doença textualmente transmissível” revela que todo texto esconde, por trás de si, implícita ou explicitamente, outra gama de textos. O *palimpsesto*, assim ilustrado no título de Genette, faz alusão ao tipo de pergaminho do qual eram apagadas as inscrições mais antigas, a fim de se escreverem novas. Ainda que não sejam visíveis em um

olhar desatento, as escrituras mais antigas mantêm-se vivas por trás da superfície de escrita mais forte. Metaforicamente, todo texto traz dentro (ou por trás) de si uma infinidade de outros textos com o qual o autor teve contato, seja por leitura ou por intermédio da sua imersão na sua cultura e na sua tradição.

Cinco são os fatores elencados por Genette como de transtextualidade, sendo eles: (a) a *intertextualidade*, a presença física de um texto (ou mais) em outro, por citação, plágio ou alusão; (b) a *paratextualidade*, referências naquilo que está além do texto, de forma mais distante; (c) a *metatextualidade*, rememoração crítica de um texto; e, provavelmente mais importante forma das cinco, (d) a *hipertextualidade*. Genette entende por hipertextualidade

toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora - brota - e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente (GENETTE, 2006, p. 12-13).

Dessa forma, ao se fazer a leitura dos poemas escolhidos de Leminski, tratar-se-á de dar atenção à procura dos hipertextos, elucidando - sempre que possível - o provável referente com o qual dialoga.

Ao se analisar os hipertextos de uma obra literária, é fundamental ter em mente que esse objeto referenciado (hipotexto) não deve ser visto como original, igualmente. Da mesma forma, pode haver casos em que a hipertextualidade seja tão diluída a ponto de o hipotexto ser um conceito, uma obra ou até mesmo um outro hipertexto. É maduro, também, perceber que esses hipertextos podem ser lidos sem que se conheça o referente, uma vez que comportam

[...] uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma *ambigüidade* que Riffaterre recusa à leitura intertextual, que ele preferiu definir como um efeito de "silepse". Essa ambigüidade se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto (GENETTE, 2006, p. 44).

Adentrando, adiante, na análise e interpretação do recorte de versos de Paulo Leminski, tratar-se-á de atender aos objetivos e, também, evidenciar o caráter transtextual (apontando hipertextos) e metalinguístico (demonstrando sua face auto-descritiva), divididos, os versos, entre os seis livros que compõem Toda Poesia: *quarenta clics em curitiba* (1976), *caprichos & relaxos* (1983), *distraídos venceremos* (1987), *la vie en close* (1991), *o ex-estranho* (1996) e *winterverno* (2001).

quarenta clics em curitiba [1976]

O projeto *quarenta clics em curitiba* originou-se da mistura entre a proposta fotográfica de Jack Pires, que registrava a cidade de Curitiba (Paraná) há algum tempo na época, com uma série de poemas do Leminski. O resultado desse trabalho foi uma espécie de mapa, que também ilustra metaforicamente o primeiro poema recortado para o *corpus* de análise desse artigo:

Quem me dera
um mapa de tesouro
que me leve a um velho baú
cheio de mapas do tesouro

A ideia do palimpsesto nos remete diretamente ao velho baú cheio de mapas do tesouro. Nesse processo, (a leitura de) um livro refere-se a esse mapa do tesouro que leva o leitor a outros mapas infinitos, em uma cadeia gradativa de hipertextos levando o

indivíduo a seus hipotextos. Pode-se, também, dessa forma, entender que o poema faz alusão ao próprio processo da escrita e da leitura, se não desses versos, de outros do próprio autor, deixando possível a visibilidade da metalinguagem na criação do poema.

caprichos & relaxos [1983]

Capricho e *relaxo* parecem palavras opostas. Na poesia de Paulo Leminski, ambas acabam por caracterizar perfeitamente o tipo de estética e conteúdo apresentados pelo curitibano. No poema que segue, pode-se observar alguns aspectos interessantes da internalização da cultura na poesia do autor:

eu
quando olho nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro
ou está por fora
quem está por fora
não segura
um olhar que demora
de dentro do meu centro
este poema me olha

Ao dizer que “de dentro do meu centro\ este poema me olha”, a poesia assume o caráter metalinguístico de tratar do próprio ato criativo, deixando entender que trata sobre si mesmo (ou, em outra interpretação, que o poema está pronto e o encarando). De qualquer forma, assumir os olhos como espelhos da alma é um conceito que já se mostra popular, de forma a demonstrar transtextualidade com o conhecimento empírico popular; olhar nos olhos para passar confiança ou, ainda, para proporcionar uma conexão transcendental.

distraídos venceremos [1987]

Esse projeto literário é, provavelmente, o que mais retrata a face metalinguística de Leminski. Em seus três capítulos (*distraídos venceremos*, *ais ou menos* e *kawa cauim*), o poeta escreve sobre temáticas da natureza e do tempo, principalmente ao destacar, no último capítulo, uma série de haicais, ainda que com uma releitura formal da estética japonesa (uma estrofe com três versos contendo, em ordem, 5, 7 e 5 sílabas). O primeiro poema recortado para o escopo desse trabalho é *despropósito geral*:

Esse estranho hábito,
escrever obras-primas,
não me veio rápido.
Custou-me rimas.
Umas, paguei caro,
liras, vidas, preços máximos.
Umas, foi fácil.
Outras, nem falo.
Me lembro duma
que desfiz a socos.
Duas, em suma.
Bati mais um pouco.
Esse estranho abuso,
adquiri, faz séculos.
Aos outros, as músicas.
Eu, senhor, sou todo ecos.

A metalinguagem é evidente, ao se ler a ideia de histórico da escrita dos poemas, evidente em “me lembro duma [rima] que desfiz a socos”. O processo de hipertextualização é destacado nos excertos “adquiri, faz séculos” e “Eu, senhor, sou todo ecos”. O ritmo nesse poema alude à frequência sonora do próprio eco, reflexo modificado (mas não necessariamente destorcido) das vozes que resultaram nesse poema. É interessante para esse momento da análise que o poema, entender um pouco mais sobre as conexões

entre os versos de uma estrutura poética. Ao se fazer a leitura de um poema, o que primeiramente nos chama a atenção

não são as sonoridades específicas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruimos o verso pela análise fonética. O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo (CANDIDO, 1996, p. 43).

Pelas palavras de Antonio Candido, é nesse movimento da troca de sons entre versos - que acabam por ritmar o poema, ainda que o ritmo não dependa da rima - que nasce o ritmo do poema. Ainda que houvesse certo ritmo nos versos anteriormente destacados da poesia do Leminski, cabe ressaltar que nesse o processo se mostrou ainda mais evidente, como em \esse esTRANho hábito\ escreVER obras-primas\ não me VEIO rápido\ cusTOU-me rimas.

Outro poema que apresenta o mesmo processo, em relação à metalinguagem e à transtextualização, é *desencontrários*:

Mandei a palavra rimar,
ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.
Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto

Ao começar a estrofe com o verso “mandei a palavra rimar”, Leminski já aponta para (se não a construção de toda sua poesia, ao menos) a construção desse próprio poema. Ao pretender “Dar ordens a um exército,\ para conquistar um império extinto.”, percebe-se a transtextualidade no momento ao observar o interesse

em, ao escrever, em retomar uma tradição já ultrapassada (aqui, sem juízo de valor, apenas referindo-se a algo precedente).

la vie en close [1991]

Publicados postumamente por Alice Ruiz (sua companheira), *la vie en close* faz um intertexto, já no título, com a música de Edith Piaf, *La vie en rose* (A vida cor-de-rosa). No poema a seguir, pode-se fazer algumas ponderações interessantes sobre a intertextualidade, mais diretamente, e o movimento de construção se auto-mencionando:

um bom poema
leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto

Ao dizer que “um bom poema\ leva anos”, Leminski demonstra os dois fatores citados anteriormente, pois recorta o processo de criação da poesia e, também, a relevância da tradição na construção desses versos. Há também esse reforço em “cinco estudando sânscrito” (alusão a línguas antigas, ao que precede) e ao que está por vir, como se ele, ao escrever, também se tornasse tradição: “uma eternidade, eu e você”.

Destaca-se, também, como outro conteúdo recorrente da poesia de Leminski, o trabalho com a etimologia da língua, assim como o próprio uso da linguística para construir suas formas concretas (como em PERHAPPINESS, presente em **caprichos e**

relaxos, que aglutina as palavras *perhaps* (talvez, em inglês) e *happiness* (felicidade, em inglês), criando uma nova palavra com sentido literário próprio (a expectativa da felicidade, leitura aqui defendida). A seguir, portanto, o poema *ouverture la vie en close*:

em latim
“porta” se diz “janua”
e “janela” se diz “fenestra”
a palavra “fenestra”
não veio para o português
mas veio o diminutivo de “janua”,
“januela”, “portinha”,
que deu nossa “janela”
“fenestra” veio
mas não como esse ponto da casa
que olha o mundo lá fora,
de “fenestra”, veio “fresta”,
o que é coisa bem diversa
já em inglês
“janela” se diz “window”
porque por ela entra
o vento (“wind”) frio do norte
a menos que a fechemos
como quem abre
o grande dicionário etimológico
dos espaços interiores
e ver-te
verde vênus
doendo
no beiracéu
é ver-nos
em puro sonho
onde
ver-te, vida,
é alto ver
através de um véu

Ao construir sua poesia sobre a etimologia das palavras *porta* e *janela*, Leminski expande o conceito linguístico e, até mesmo, a própria conotação das palavras. O que se cria é uma ideia nova, calcada na subjetividade da leitura do mundo. Ao trabalhar na tradução dessas palavras, criando hipóteses de sua leitura literária, o poeta cria uma nova visão para o imaginário dessas palavras. Esse processo de tradução assemelha-se ao que o Genette acredita ser o mais sensato do trabalho do tradutor: “[...] admitir que ele só pode fazer malfeito, e, no entanto, se esforçar para fazer o melhor possível, o que significa freqüentemente fazer *outra coisa*” (GENETTE, 2006, p. 33).

o ex-estranho [1996]

Em *sacro lavoro* é possível perceber o peso da tradição (e referências aos milagres e trabalhos de Jesus, como que comparando-os ao do poeta):

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo
hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto
O que o amanhã não sabe,
o ontem não soube.
Nada que não seja o hoje
jamais houve

Winterverno [2001]

A aglutinação mencionada em PERHAPINESS mostra-se semelhante no projeto *Winterverno*.

w (vento) (we)
inter (invento)
(interview)
vim te ver
(interno)
(ter) no (noite)
(terno) inverno (nervo)
(never) (inverter) (never more)

Além do processo de justaposição das palavras, como (*ter*) no resultar em *terno*, ou, antes disso, *w* e *inter* resultar no posterior *inverno* (winter, em inglês), pode-se perceber relação, ainda que não necessariamente de seu conteúdo, com *O Corvo*, de Poe, ao mencionar *never more*.

Um poeta transtextual, uma metapoesia

A partir do recorte apresentado, pretendeu-se evidenciar o caráter transtextual e metalinguístico da poesia, destacando os elementos em cada um dos versos, apontando para os fatores externos presentes dentro do texto e, também, para o processo de criação estética e de seus conteúdos. Percebeu-se, através desse breve estudo, que a poesia leminskiana evidencia o caráter moderno da arte, de deixar evidente sua face intertextual (como ao evidenciar os autores e obras que relê ou os que visita). O poeta consegue amarrar seus versos de maneira descompromissada com uma escola ou, até mesmo, com um único movimento. Isso destaca, com a quebra de uma estética fixa para revelar outras leituras (dialogismo) dentro do próprio poema, faz de Leminski um interessante exemplo de autor versátil e transtextual. Sua poesia é capaz de resguardar, adentrada sua superfície, inúmeras interpretações (ainda que, nesse trabalho, a proposta não tenha sido a de tecer comentários a respeito delas, apenas apontar os elementos hipertextualizados) que enriquecem o conteúdo de sua poesia, na essência de sua subjetividade. Assim, Toda Poesia é possivelmente um definitivo recorte exemplar de elementos

transtextualizados e de marcas metalinguísticas, atrelados a uma estética maleável e uma rica crítica social.

Referências e bibliografia consultada

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução: M. Fabris e J. L. Fiorin. São Paulo; Ática, 1991.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

LEMINSKI, P. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OURIQUE, J. L. P. [et. al.] *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.

**O MENINO DO PIJAMA LISTRADO: DA LITERATURA AO
CINEMA**
**THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS: FROM LITERATURE
TO MOVIE**

Leticia Sangaletti²⁷

Resumo: Este é um estudo comparatista entre o romance *O menino do pijama listrado*, de John Boyne, e da obra cinematográfica homônima, dirigida por Mark Herman. Objetiva observar de que modo o cineasta se apropria da ficção escrita pelo literato irlandês, e verificar se e como a película dialoga com o livro. Para isso, utilizamos, como aporte teórico, sobretudo reflexões de Stam (2003), Rehn (2010) e Corseuil (2009). A partir da leitura do texto fílmico e literário, constatamos algumas mudanças no decorrer da narrativa fílmica, como a ordem das ações de personagem e pequenas alterações no enredo, que podem ter contribuído para um desfecho mais impactante do produto final.

Palavras-chave: *O menino do pijama listrado*; Holocausto; Tradução; Cinema; Literatura.

Abstract: This is a comparative study between John Boyne's novel *The boy in the striped pyjamas* and the eponymous film work, directed by Mark Herman. It aims at verifying how the filmmaker appropriates the Irish writer's fictional work, and observe if and how the movie dialogues with the novel. In order to do so, we sought theoretical support especially in Stam (2003), Rehn (2010) e Corseuil (2009). From the reading of the filmic and literary texts, we see some changes in the course of the film narrative, such as the order of character actions and small changes in the plot, which may have contributed to a more impacting outcome of the final product.

Keywords: *The boy in the striped pyjamas*; Holocaust; Translation; Movies; Literature.

²⁷ Doutoranda em Estudos da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). leticiasangaletti@hotmail.com.

Introdução

Ao adaptar uma obra literária para o cinema, uma comparação entre o filme e o romance, conquanto meios de expressão distintos, parece inevitável. Contudo, a transposição de uma linguagem para outra sempre apresentará tanto diferenças relacionadas à linguagem e à estética, como elementos em comum, o que torna o diálogo entre livro e filme possível.

Entendemos que a importância deste estudo se dá em vista de que uma das funções da crítica literária é avaliar, com critérios de ordem estética e social, o valor dos textos no contexto em que estão inseridos. Nessa conjuntura, este trabalho analisa o diálogo entre literatura e cinema. Para tanto, constituímos um *corpus*, que conta com o romance *O menino do pijama listrado*, do escritor irlandês, John Boyne, e seu hipotexto cinematográfico homônimo, dirigido por Mark Herman.

O fato de que trabalharemos neste artigo com dois objetos diferentes - cinema e literatura - implica, evidentemente, diferentes suportes teóricos, já que existem diferenças em cada campo narrativo. Desse modo, o artigo foi dividido em três seções. Primeiramente, apresentaremos o nosso objeto de estudo, em seguida, conceituaremos a abordagem sobre tradução literária, e, finalmente, apresentaremos análise comparativa de ambos os produtos artísticos.

Quem são esses meninos?

Com uma narração em terceira pessoa e poucos diálogos, o literato irlandês John Boyne apresenta, em *O menino do pijama listrado*, o olhar ingênuo de Bruno, um menino alemão de oito anos, que retrata de modo diferente um pouco do que foi uma das maiores catástrofes da humanidade, o Holocausto, ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial. Boyne ressalta as diferenças sociais evidenciadas, que chamam a atenção para a diferença de tratamento entre arianos e judeus. Porém, o assunto é tratado

sutilmente, já que é visto e pensado sob o ponto de vista de uma criança. Dessa forma, seguindo no passo das descobertas do menino, o leitor vai percebendo como funcionam as regras da guerra por meio de fatos que o inocente Bruno vivencia, sem compreender o contexto em que está inserido.

O garoto mora com seus pais e a irmã, Gretel, em Berlim, em uma casa com cinco andares, da qual gosta muito, pois possibilita muitas aventuras e explorações. É filho de um oficial nazista, porém não sabe exatamente o que isso significa. Tendo em vista o status social de sua família e o conforto em que vivem, não compreende o motivo de abandonarem a casa de Berlim para outra no campo, bem menor e onde não há diversão, nem amigos para se distrair.

Bruno não imagina que o país está em guerra, ignora o genocídio nazista; tão pouco sabe que sua família faz parte daquele conflito, e que está para mudar-se para um dos maiores campos de concentração edificados durante a Segunda Guerra Mundial: Auschwitz, na Polônia.

O campo pode ser visto da janela de seu quarto. Há uma cerca, e centenas de pessoas usando roupas que, para ele, parecem pijama, e que o fazem sentir uma sensação estranha. Apesar de estar na situação privilegiada de ariano, o que lhe provê proteção, o menino vive em confinamento, isolado do convívio social. Proibido de explorar o território, e sem amigos de sua idade, sua diversão é limitada.

Bruno transgride as regras impostas na casa e busca desbravar “o quintal do fundo”, o que lhe permite encontrar o “outro lado”, dividido por uma cerca. Essa fronteira, demarcada por um arame farpado, marca a diferença entre dois mundos. De um lado está Bruno, ariano, bem vestido, que vive no conforto, tem aulas particulares em casa, é filho de oficial do exército alemão e nada sabe sobre o que está acontecendo no local em que vive. Do outro, Shmuel, filho de judeus, que está confinado no campo de concentração de Auchwitz, tem muita fome, aparece às vezes machucado e, apesar de ter a mesma idade de Bruno, é menor,

mais magro, careca e tem noção do que está ocorrendo com ele e os outros judeus, pois vivencia.

Apesar das diferenças, os meninos criam uma forte amizade; conversam quase todos os dias, tornando-se confidentes. Dessa forma, a linha demarcatória entre arianos e judeus torna-se inoperante para os meninos, que se deixam levar pelo plano afetivo.

O desfecho é irônico, mas sinaliza impulsos humanos que pertencem ao território da razão, como o desejo de dominar. Na surpreendente reviravolta final, meninos com vidas diferentes acabam se unindo, selados em um único destino. Bruno, que tinha todos os atributos para ser protegido pelo sistema é vítima da tirania de seu próprio pai, que comandava as atrocidades a que, inocentemente, o filho sucumbiu. Os ideais que o levam a lutar pelo posto, fazem-no perder um filho, em uma guerra onde vencedores e vencidos saem derrotados, e são condenados à morte.

Tradução e comparatismo: cinema e literatura

Grande parte das produções cinematográficas do século XX baseou seus roteiros em narrativas consolidadas na literatura. Constituídos em campos de produção de significado diferentes, a literatura e o cinema possibilitam uma relação entre ambos através da visualidade existente em textos literários, que podem ser transformados em produtos cinematográficos. Ao ser transposto, o texto inicial passa por alteração não só de linguagem, mas também expressa os valores subjetivos, culturais e políticos daquele que o traduz.

De acordo com a estudiosa Lucia Sá Rebello (2012) a utilização dos textos literários pelo cinema, acaba gerando eventuais embates entre autores originais e cineastas que procuram fazer a adaptação. Nas palavras da estudiosa, o conflito aparece principalmente pelas diferenças entre literatura e cinema:

O conflito acontece por motivos ímpares e extremamente subjetivos – como é a arte de maneira geral. Mas surge, principalmente, pela natural diferença que há entre os suportes literatura e cinema. Na transposição de um mundo para o outro, determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário (REBELLO, 2012, p. 11).

Conforme a teórica, certos elementos narrativos que podem ser imprescindíveis para o texto literário, por vezes não conseguem ser adotados pela produção audiovisual. Assim, entendemos que os estudos sobre adaptação traz à tona o fato de que não almeja a narrativa transposta com fidelidade à fonte, mas como outro produto, construído a partir de especificidades, ferramentas e possibilidades próprias. Além disso, Rebello (2012) explica:

Um dos grandes problemas que podem impedir o entendimento claro de que filme e livro são diferentes, talvez esteja na associação direta entre os dois mundos, o que é prejudicial quando a base é uma grande literatura. A relação com o texto original (ou de partida) é sempre conflituosa, pois a sua transposição não pode ser uma tradução literal sendo necessariamente uma “transcrição”. A questão que se impõe é: como preservar um mesmo conteúdo em uma diferente forma? (REBELLO, 2012, p. 11).

Acreditamos que, ao propor estabelecer as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, é imprescindível respeitarmos as características peculiares de cada um. A possibilidade de transformação de uma narrativa ou romance para o cinema permite diferentes interpretações, apropriações e redefinições de sentido. O escritor e o cineasta possuem sensibilidades e propósitos diferentes:

Ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística. Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar (CURADO, 2007, p. 2-3).

A literatura, como o cinema, relaciona-se diretamente às manifestações existenciais do homem; contudo, por meio de sua linguagem própria e caráter visual, exprime não apenas situações pelas quais um indivíduo pode ou não experimentar situações diferentes, mas também a interioridade e o fluxo de consciência de uma pessoa, dependendo da obra (REHN, 2010).

Uma adaptação cinematográfica pressupõe alterações no texto literário, devido a serem mídias diferentes. Elementos específicos da cinematográfica, como montagem, cenografia, fotografia, som, ponto de vista narrativo são responsáveis pelo conjunto de significados compreendidos pelo cinema. Além disso, um filme pode ser exibido em duas horas, e um livro pode demorar dias para ser lido, o que ocasiona importantes modificações temporais (STAM, 2003).

Por outro lado, o romance não possui trilha sonora nem a simultaneidade de leitura, que é proporcionada pelas imagens em vídeo, gerando uma leitura não linear da narração. Assim, entendemos que o espaço narrativo do cinema possui infinitos detalhes visuais, além de constituir um espaço físico literal e figurativo, diferente do que é apresentado no texto literário (CORSEUIL, 2009). Se levarmos em conta as diferenças citadas, observamos que as comparações sobre recriações fílmicas podem ser mais produtivas quando levam a uma reflexão crítica a respeito dos efeitos criados pela adaptação.

Com justeza, Gualda (2009) considera a transposição da obra literária para a cinematográfica como um trabalho de

tradução; ambas são inteiramente independentes, contudo, estão relacionadas, em uma recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Nesse processo, é necessário pensarmos e ressaltarmos o papel do leitor e do espectador. Sobre esse fator, Barthes afirma:

Um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, mas que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura (BARTHES, 1984, p. 69).

Desse modo, cada leitor entende e assimila a mensagem de forma individual e singular, tendo em vista que as informações serão compreendidas a partir de sua concepção de política, cultura, religião e ainda, a partir de suas experiências de vida pessoais. Considerando a sua vivência, o leitor poderá construir a mesma história de diferentes formas. Rehn percebe a maneira como as vivências individuais e sociais embasam a produção artística:

Se a arte literária e a arte cinematográfica são formas de expressão do homem, então refletem o ser social e político também. Desta forma, posso concluir que as teorias contribuem para manter, reforçar ou até mudar os pressupostos do sistema sócio-político-cultural. As leituras e os filmes manipulam o pensar e o agir das pessoas. O cinema tornou-se uma arte acessível. As pessoas assistem aos filmes em suas casas e não apenas em salas especiais como ocorreu no início de sua trajetória (REHN, 2010, p. 49).

Compreendemos que a transposição para o cinema não depende apenas da concepção do responsável pela história, mas também de como ele a transmitirá, envolvendo o desempenho de diversos atores, suas ações na indústria cinematográfica, a ideologia do filme, e ainda os elementos narrativos e a linguagem específica do cinema.

Além disso, esse processo está aliado à importância de avaliar e respeitar o momento histórico-cultural em que ambas as obras foram produzidas e estão inseridas, levando em conta questões próprias da produção cinematográfica. Isso posto, é hora de pensarmos: a que processos Herman recorre para traduzir o texto literário de Boyne, e que efeitos essa tradução provoca?

O menino de Boyne versus o menino de Herman

Na adaptação fílmica do cineasta Herman, o diretor procurou preservar a história original de *O menino do pijama listrado*, modificando poucas situações na narração do romance. Por outro lado, utiliza elementos audiovisuais para alterar situações e humanizar alguns personagens, além de situar o telespectador no contexto em que a história é narrada.

Ao iniciar a leitura do livro, não se compreende o contexto histórico em que está inserido; apenas há indícios que apontam para o nazismo de Adolf Hitler. O que se sabe é que o pai de Bruno, um oficial do exército alemão, deve mudar-se para o campo, pois está sendo promovido. Em contrapartida, o filme inicia com o menino Bruno e seus amigos correndo por uma praça de Berlin, onde há enormes bandeiras vermelhas com o símbolo do nazismo alemão, a cruz suástica preta.

Ao chegar a casa, o garoto vê o local sendo arrumado para uma festa comemorativa à promoção do pai, o que não acontece no livro, em que ele chega e vê a família arrumando a mudança. Ambas as alterações parecem ter sido uma forma encontrada pelo cineasta para apresentar o contexto histórico, já que o filme não apresenta narrador, como acontece no livro.

Mesmo que toda obra fílmica perca elementos literários na adaptação e receba novos audiovisuais em contrapartida, é necessário levarmos em consideração as diferenças no processo de criação. Enquanto no livro as palavras descrevem ações, no filme elas não são descritas, mas, sim, praticadas pelos personagens. Isso motiva mudanças nos personagens.

Uma das diferenças que mais chama a atenção é a maneira gradativa com que a mãe percebe o absurdo que acontece à sua volta durante o decorrer do filme, embora no livro, ela parece não aceitar a situação desde o começo. Esse fator parece dar uma dimensão maior das barbáries que são cometidas no local em que as crianças estão vivendo.

Outro exemplo de recriação, pelo diretor do filme, é o episódio final, quando a família percebe que ele visitou o campo de concentração, e encontrando suas roupas no chão ao lado da cerca no mesmo dia. Ao contrário na obra literária, ele é procurado por dias e dias, até encontrarem suas roupas.

Algo que salta aos olhos é a pureza e a ingenuidade nas atitudes de Bruno, que acabam ressaltando e enfatizando ainda mais o horror do nazismo. O tema narrado, denso e impactante, é suavizado, tanto por Boyne como por Herman, ao adotar o ponto de vista da inocência do olhar infantil.

Em cada encontro às escondidas, a cada conversa, percebem a diferença de vida entre eles. Bruno não compreende o motivo pelo qual seu amigo usa sempre o mesmo pijama, e invariavelmente tem fome. No decorrer da película, o menino aprende sobre a possível ameaça que os judeus representam para o povo alemão, como se fossem destruidores e um mal para o país, mas não lhe parece que Shmuel represente uma ameaça.

O cineasta humaniza as personagens da mãe e irmã. Na obra literária, embora resista, desde o início, à ideia da mudança, a ligação da recusa à atuação do marido na guerra é mais dramaticamente expressa no filme, onde ela é retratada em intenso e crescente sofrimento ao dar-se conta não só do destino final dos

judeus- queimados no campo de concentração - como do papel do marido nesse drama.

Já a irmã aparece, no livro, como impertinente para com o irmão, uma jovem mocinha que quer parecer adulta, e que troca as bonecas aos doze anos, para se dedicar a recortes e estudos sobre a guerra. No filme, essa transição aparece sutilmente, e Gretel trata Bruno de modo a consolá-lo nas brigas dos pais, ou explica qual a situação do momento, dizendo quem são os judeus para os alemães. Aparece, assim, como uma menina mais carinhosa, inteligente, que está amadurecendo.

Ainda outro aspecto referente à transposição da narrativa literária para a fílmica diz respeito à forma de lidar com a narração: Herman explora, em algumas sequências, a trilha sonora para representar o que no livro é narrado. Mas, para isso, precisa modificar alguns excertos, como nas primeiras cenas, em que a trilha sonora acompanha as bandeiras nazistas e as crianças correndo pela praça, dando sentido ao clima em que vivem os personagens. No excerto final isso também acontece, quando a música sugere ao telespectador a agonia que a família vive ao correr contra o tempo, para tentar salvar Bruno.

Alterações na narrativa, relacionadas às sequências narrativas e à temporalidade também provam ser impactantes. Vejamos o final da obra, a propósito: na obra literária, quando um dos soldados acha a pilha de roupas e as botas que Bruno acomodara perto da cerca, o comandante descobre que, naquele ponto, a parte de baixo da cerca não estava tão bem fixada ao chão quanto nas demais e, com as pernas bambas, acaba sentado no chão. Já no filme, há toda uma sequência de imagens que aponta para a fuga de Bruno; por questão de minutos, não podem impedir sua morte.

Essa escolha do cineasta altera a cronologia temporal, mas não o acontecimento em si. Concebemos a mudança como uma forma de impactar mais o final da história, trazendo uma dor ao telespectador, ao acompanhar a agonia familiar com a perda do filho.

Podemos elencar outras relações entre os dois textos analisados, como é o caso da manutenção do título do romance na narrativa fílmica. Apesar de parecer transmitir um conceito óbvio, o título aponta, veladamente, para a violência exercida em Auschwitz, reservando, assim, surpresas ao leitor/espectador que desconhece seu enredo. O pijama listrado não é um pijama, mas, sim, um uniforme utilizado pelos judeus presos no campo de concentração.

Dessa maneira, percebemos que o cineasta, inserido em um contexto cultural contemporâneo e estético, procurou dar continuidade à conjuntura iniciada por Boyne, através de sua obra. De acordo com o estudo do romance e do filme, entendemos que as versões analisadas se comunicam e dialogam através da temática retomada, dos diálogos reutilizados (a curta narrativa do romancista tem poucos diálogos), bem como por meio de imagens que foram descritas na obra literária e gravadas na versão fílmica.

Considerações finais

A partir da leitura do texto fílmico e literário de *O menino do pijama listrado* é possível constatar a sensível tradução do romance para a linguagem cinematográfica feita por Herman. Algumas mudanças no decorrer da narrativa fílmica, como a ordem das ações de personagem e pequenas alterações no enredo foram observadas, porém concluímos que estas apenas contribuíram para um desfecho mais impactante do produto final.

O fato de os autores estarem lidando com dois fatores importantes e delicados, como a questão do Holocausto e a ideia de utilizar crianças para lembrar esse fato histórico, foi positivo, já que traz, surpreendentemente, o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, sob a ótica infantil, sem, contudo, banalizar os fatos.

Podemos até soar estranho, já que estamos tratando da tragédia causada pelo nazismo, mas tanto a narrativa de Boyne, quanto a de Herman trazem a temática do horror de uma maneira sutil, sem

precisar apelar ao sangue, à violência explícita, para suscitar, no leitor ou telespectador, a sensibilidade com relação aos fatos ocorridos. A atuação das crianças, particularmente de Shmull, já é altamente marcante, o que cumpre o objetivo de sensibilizar.

A direção de Herman reforça nossa ideia de que o enfoque maior do filme talvez seja o da intolerância étnica existente entre alemães e judeus, que ainda sobrevive contemporaneamente, tornando-se um problema tão sério que já não pode deixar de ser discutido. Herman soube realizar a sua narrativa de forma a ressaltar o horror do Holocausto; por outro lado, a narrativa sugere as dimensões catastróficas que qualquer forma de discriminação e de cegueira para com o Outro poderá vir a assumir, assumindo, assim, não somente função memorial, mas cumprindo, também, o fim de, ao salientar o horror, tentar impedir que atos semelhantes se repitam. Para tanto apontam ambas as narrativas, cada uma a partir de seu meio expressivo próprio.

Bibliografia

BOYNE, John. *O menino do pijama listrado*. Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 186 p.

CORSEUIL, A. R. Literatura e Cinema. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, n. 24, 2007. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25> Acesso em:

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: pontos de contato entre Dom Casmurro e Dom. Baleia na Rede. *Revista online do*

Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN - 1808 -8473 330. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/1b_Dom_Casmurro_e_Dom.pdf, Acesso em: 28/08/2012

REBELLO, Lúcia Sá. Literatura Comparada, Tradução e Cinema. IN: Organon. v. 27, n. 52, 2012. Edição eletrônica: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33475>

REHN, Andrea de Cássia Jardim. Estudo comparado entre literatura e cinema. Análise comparatista entre *Pride and prejudice* de Jane Austen e o filme homônimo de Joe Wright. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n.º 41, dezembro de 2010. p. 48-61. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>. Acesso em: 18/07/2012

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.