

DESECRITAS E DESLEITURAS
CONTEMPORÂNEAS E O
JOGO DO TEXTO: O AUTOR
E O LEITOR NAS SUAS PRÁTICAS
NA CONTEMPORANEIDADE



ORGANIZAÇÃO:

JULIANA CRISTINA SALVADORI,
ANA MARIA CÉSAR POMPEU
E JOSÉ CARLOS FELIX

**Desescritas e Desleitura Contemporâneas
e
O Jogo do Texto: O Autor e o Leitor nas suas Práticas na
Contemporaneidade**



Organização:

Juliana Cristina Salvadori

Ana Maria César Pompeu

José Carlos Felix

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Juliana Cristina Salvadori

Ana Maria César Pompeu

José Carlos Felix

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-13-4

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 6

Juliana Cristina Salvadori; Ana Maria César Pompeu; José Carlos Felix

O CÂNONE DOMÉSTICO: ANÁLISE COMPARATIVA DAS ESTRATÉGIAS TEXTUAIS E NARRATIVAS NAS TRADUÇÕES DOS CONTOS DE ANGELA CARTER – p. 16

Gabriela Hasegawa Rodrigues; Juliana Cristina Salvadori

DO ORAL PARA O ESCRITO: TRÂNSITOS DA VOZ EM AS PELEJAS DE OJUARA: O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO – p. 34

José Carlos Felix; Priscila Cardoso de Oliveira Silva

TRADUÇÃO E LUTA PELO CONTROLE DE PODER: UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO – p. 55

Naylane Araújo Matos

A CONSTRUÇÃO DO LIVRO: MATERIALIDADE E CONFORMAÇÃO – p. 69

Mariana Elia

GEORGES BATAILLE E SEUS MÚLTIPLOS: O QUE PODE UM PSEUDÔNIMO? – p. 82

Livia L. O. S. Drummond

EXPECTATIVA E FRUSTRAÇÃO EM "A CARTOMANTE": UM ESTUDO DAS ATMOSFERAS LITERÁRIAS NO CONTO MACHADIANO – p. 101

Wagner Trindade

RELENDO DOM CASMURRO: OS PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO EM DOM – p. 120

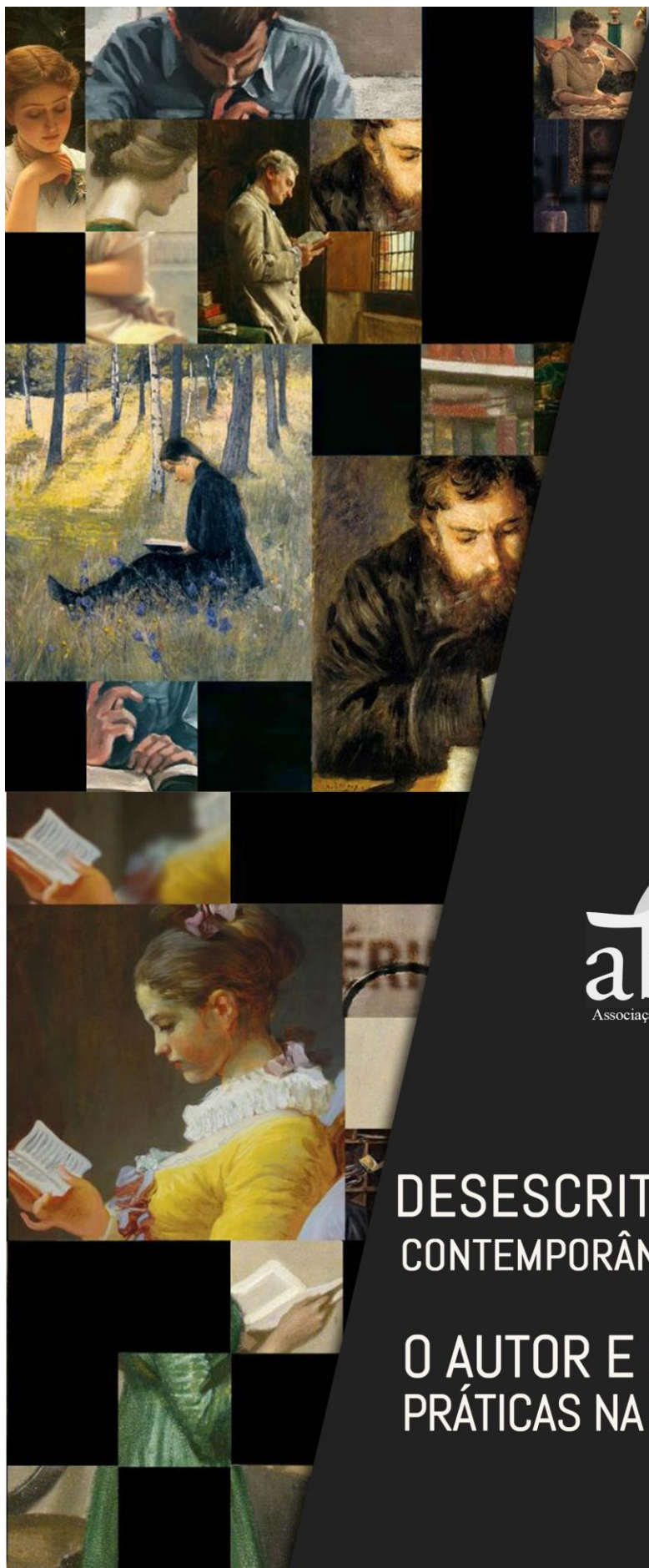
Linda Catarina Gualda

A CRUZADA SECRETA: TRANSMIDIAÇÃO DE UMA NARRATIVA ERGÓDICA – p. 144

Felipe Cezar Menezes; Juliana Cristina Salvadori; Luiz Adolfo de Paiva Andrade

O SACRIFÍCIO EM DO MUNDO NADA SE LEVA E A MULHER FAZ O HOMEM, DE FRANK CAPRA – p. 165

Charles Albuquerque Ponte; Pedro Felipe Martins Pone



XV
abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

DESESCRITAS E DESLEITURAS
CONTEMPORÂNEAS E O JOGO DO TEXTO:

O AUTOR E O LEITOR NAS SUAS
PRÁTICAS NA CONTEMPORANEIDADE

APRESENTAÇÃO

Juliana Cristina Salvadori (UNEB)

Ana Maria César Pompeu (UFC)

José Carlos Felix (UNEB)

Organizadores do Simpósio

Este livro reúne alguns textos apresentados nos Simpósios **Desescritas e Desleitura Contemporâneas** e **O Jogo do Texto: O Autor e o Leitor nas suas Práticas na Contemporaneidade**, realizados no XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, realizado no período de 19 a 23 de setembro de 2016 e XV Congresso Internacional da ABRALIC, realizado entre os dias 07 e 11 de agosto de 2017, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Os simpósios foram propostos e organizados como parte das atividades do Grupo de Pesquisa Desleitura em Série com o objetivo consolidar o as interlocuções com pesquisadores na área de Letras, particularmente daqueles que tem tratado da leitura e da tradução, assim como da literatura comparada, abordando questões transversais que perpassam a pesquisa e o ensino em Letras em âmbito nacional, tanto em língua materna como em língua estrangeira.

Nossa proposta foi discutir acolher trabalhos e pesquisas interessados em compreender de que maneira as textualidades contemporâneas (produzidas, circuladas e recebidas a partir de outros suportes/materialidades, particularmente mediados pelas novas tecnologias) põem em xeque a função do autor e, logo, o papel do leitor, assim como o conceito de obra. Nesse sentido, acolhemos propostas que visavam a refletir acerca das práticas de leitura/escrita que estas textualidades fomentam - pensando particularmente naqueles atos de (des)leitura e (des) escrita que a contemporaneidade permite e mesmo fomenta (as adaptações, de um modo geral, e as traduções) – enfocando estes novos textos como o locus da convergência entre os atos de leitura e escritura, processo pelo qual (de)escrevem-se textos (e formas, materialidades) canônicos. Desta maneira, a leitura é pensada como poiesis - ato criativo, em que se atualiza(m) a(s) potencialidade(s) do texto, particularmente do literário (vide AGAMBEN,

2012), e a escrita como desleitura na acepção de Bloom (1995): da apropriação desviante do outro e do texto do outro – texto escrevível, a ser lido sempre na perspectiva de uma abordagem comparada e em diálogo com outros textos. Se os debates fundadores da área / disciplina da literatura comparada se concentraram na circunscrição do campo e na definição dos parâmetros de comparação (CARVALHAL, 2006; NITRINI, 2010), para uma análise comparatista válida, os anos 2000, principalmente, testemunham a re-emergência de um campo dado como morto (SPIVAK, 2003) a partir de uma releitura do lugar da literatura comparada em relação ao campo dos estudos literários e a aceitação desse lugar fronteiro, liminar, intersticial - trans-nacional, trans-cultural, trans-midiático: uma opção pelo movimento e pelo fluxo.

Esta opção, aliás, advém do fato de que o questionamento se desloca do adjetivo “comparada” para o substantivo literatura: quando o próprio conceito de literatura é posto em xeque pelos estudos culturais particularmente pela vertente póscolonial por meio do questionamento do cânone e seus critérios de elegibilidade; dos pares binários (original e cópia; autor e leitor; oral e escrito; texto criativo/ficcional e texto crítico) e, logo, do literário em si, percebe-se que o comparatismo oferece uma abordagem privilegiada para lidar com este conceito movente, a literatura, que se amplia para, novamente, significar poiesis, ato de produção criativa e passa a englobar matrizes narrativas diversificadas dispersas/disseminadas em vários outros produtos culturais: o cinema, a TV, os games, e a própria literatura, a partir de uma perspectiva não mais euro/logocêntrica. A perspectiva comparatista, por sua vez, passa a nos oferecer, com base em um corpo teórico e prático, a possível inteligibilidade (leitura) dessas diferentes manifestações contemporâneas não a partir das semelhanças, mas a partir da compreensão da diferença que se apropria do texto do outro e o desescreve, por meio de leitura ativa, deslendo-o na refeitura. É na rede desses questionamentos postos à particularmente à literatura comparada quanto ao seu campo de conhecimento e objetos, mas a partir das possibilidades de ampliação do conceito de literário, bem como da compreensão das práticas de leitura e escrita

Em certo sentido, os artigos coligidos neste livro intentam fomentar esse diálogo iniciado nos dois colóquios entre pesquisadores das áreas de Leitura, Literatura e Estudos da tradução com intuito de repensar a leitura a partir do quadro proposto pelo estudo das práticas culturais, compreendendo-a como uma das manifestações em que impactam questões com a materialidade (a língua e a tecnologia, por exemplo) e as redes de sociabilidade para compartilhamento dessa experiência.

O lugar/tarefa do tradutor, esse leitor-mediador que opera sua interpretação-escrita a partir de seu horizonte de expectativas e projeto tradutório, e o impacto deste processo na recepção de um determinado escritor e de seus textos é outra questão que aqui se levanta – e Venuti nos chama atenção para a força que esse cânone doméstico possui na criação e manutenção de representações sobre dadas culturas. Logo, o debate acerca da identidade e da alteridade, assim como da heterogeneidade na pesquisa e no ensino de Letras em Língua Estrangeira é tema que, grosso modo, irá percorrer as temáticas nos vários artigos coligidos nesse livro.

Antes de avançarmos para uma breve apresentação dos artigos aqui reunidos, algumas considerações acerca das questões epistemológicas que norteiam o trabalho de pesquisa são necessárias. Como o próprio nome do grupo indica, nossa proposta central pretende compreender a função autor e o papel do leitor na contemporaneidade a partir do conceito de desleitura e desescrita, cunhado por Bloom (1991; 1995), enfocando, particularmente, como as categorias autor/leitor e escritura/leitura convergem e, ao convergir, são postas em xeque na contemporaneidade pelas novas configurações dos lugares e práticas de leitura e escrita e, do mesmo modo, compreender como esses novos lugares e práticas desconstroem o conceito de obra literária, questionando o que Foucault definira como características do discurso autoral – o nome do autor e a propriedade de atribuição. Dito de outro modo, nosso objetivo principal é aproximarmos pesquisadores cujo foco de interesse de seus trabalhos seja o de repensar a função autor (e, por conseguinte, o lugar do leitor nessa equação), mostrando como as textualidades contemporâneas desestabilizam o conceito de obra ao convergir os atos de leitura e escritura em uma textualidade fundada em textos escrevíveis (BARTHES, 1987 e 2004; SANTIAGO, 2000; 2004). Para

tanto, precisamos, primeiro, faz-se necessário primeiramente examinar o conceito estruturante de Desleitura e posteriormente passar aos demais: textualidade, autor e leitor.

O conceito de desleitura é desenhado por Bloom em sua obra *Angústia da influência* (1991) e posteriormente expandido em *Um mapa da desleitura* (1995). Pensamos a Desleitura como estratégia de resistência cultural, antídoto contra a angústia da influência, interpretada em uma chave pós-colonial: a desleitura põe em xeque a questão de uma estética do novo, do original e nos permite repensar nossas experiências coloniais compartilhadas – mesmo que pontualmente diferentes – e lidar com a consequente angústia, como bem coloca Bloom (1991), de estar “atrasados” – temporal e espacialmente excêntricos. Bloom (1991) reconceitualiza influência a partir de uma virada no campo da literatura comparada – como uma desleitura, desviante e criativa, e é a partir da desleitura do conceito de Bloom que propomos dialogar com as desleitura contemporâneas e pós-coloniais que ampliam e põe em xeque o próprio conceito de literatura ao questionar obra, autor e leitor.

Esta releitura da influência como desleitura produtiva, leitura desviante, é aqui tomada e ampliada, deslocada para o ato da leitura em si, para a relação leitor, autor e texto, ampliando o conceito de literário e literatura e se concentrando em cultura e novos produtos multi e trans – modais, midiáticos, textuais, enfocando a textualidade conforme o projeto de Derrida delineado em sua Gramatologia (2008): conceito performático de textualidade que não se apoia na distinção sujeito/leitor e objeto/texto, mas na concepção de textualidade infinita - ou seja, leitura/interpretação como gesto a se repetir inifinitamente, a disseminar, pela proliferação de significantes, sentidos sempre deferidos.

Essa textualidade potencialmente infinita demanda, arguimos, uma leitura como escrita, isto é, escrevível, atuação crítica - afinal, ler, é eleger e pôr em circulação certas narrativas, estruturas, autores, línguas e, também, produtos (não podemos nos esquecer que as narrativas, afinal, são trans e multi – mídias). O ato de leitura como poiesis, como atividade/ tarefa, para usar o termo benjaminiano é tanto criativo quanto crítico: a interlocução

entre textos – línguas, culturas e materialidades – demanda a desleitura dos textos e narrativas canônicos – e mesmo dos lugares e funções do autor, do leitor e da obra – criticamente, criativamente.

É nesse sentido que propomos uma reflexão acerca das instâncias leitor e autor como abordados pelos textos fundamentais de Foucault e Barthes – “O que é um autor” e “A morte do autor”, respectivamente, mas em uma perspectiva atualizada pelas novas questões postas pelas textualidades contemporâneas, conforme vimos discutindo ao longo dos nossos Colóquios. Sérgio Luiz Prado Bellei (2014), em seu ensaio “A Morte do Autor: um retorno à cena do crime”, publicado pela revista Criação e crítica, propõe uma análise comparada das obras críticas de Foucault e Barthes de modo a pensar o *leitmotif* da morte do autor e das prerrogativas do leitor a partir da perspectiva do *day after*/dia seguinte: o autor morreu e temos lidado com isso, mas quais os impactos dessa questão para a crítica e a literatura ainda hoje em dia? O objetivo revisionista está no título do ensaio – um retorno à cena do crime – e o foco na obra dos dois autores mencionados nos indica os “culpados” pelo crime. Após analisar a questão do autor e sua emergência em textos pontuais de Barthes e Foucault, a saber, “A morte do autor” e “O que é um autor”, Bellei passa a pensar no lugar desta reflexão na obra dos autores em questão e destaca a relevância do trabalho de Foucault sobre o lugar vazio deixado pelo autor, conquanto a morte tenha sido concebida em ensaio anterior por Barthes. A proposta de Bellei é atualizar a discussão posta pelos autores a partir da perspectiva de uma ética de leitura que funda a obras destes. Segundo o mesmo, cada um destes autores, ao questionar sobre o autor – e, logo, o leitor e sua leitura, assim como também a obra – propõe uma ética da leitura fundada em princípios que acabam por convergir duas dimensões da ética: a da suspeita, da curiosidade, inscrita por Foucault na forma de um gesto iconoclasta, ao passo que Barthes nos propõe uma ética do prazer, a qual extrapola o mero prazer restrito pelo/no corpo, “mas um prazer voltado para uma revolução na cultura, no saber, no ensino e nas práticas de leitura” (BELLEI, 2014, p. 171). É sob égide dessas noções de autor e leitor no jogo do texto que os artigos coligidos nessa coletânea encontram-se arrolados.

Nesse sentido, o texto que abre essa coletânea coloca a questão de que maneira o processo de reescrita opera na construção de um cânone doméstico da autora Angela Carter no Brasil, tomando como objeto o cotejo de duas traduções dos contos “O Sr. Lyon faz a corte” e “A noiva do tigre”, traduzidos por Adriana Lisboa Carlos Nougé. Partindo dos conceitos de reescritura de Lefevere e cânone doméstico de Venuti, as autoras elucidam as estratégias tradutórias empregadas por ambos tradutores/reescritores de maneira a evidenciar de que maneira determinadas escolhas remodelam e ajustam os contos de Carter para o público brasileiro, contribuindo assim para a construção de um cânone brasileiro dessa autora britânica.

Em “Do Oral para o Escrito: Trânsitos da Voz em *As Pelejas de Ojuara: O Homem que Desafiou o Diabo*, Felix e Silva propõem algumas reflexões acerca da relação entre as poéticas orais e tradição literária escrita, destacando como a literatura contemporânea se apropria de textos oriundos da tradição oral e de seus elementos poéticos. Para isso, os autores tomam como objeto de estudo o romance *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo* (2006), do escritor Nei Leandro de Castro, assinalando traços marcantes da poesia oral popular em sua produção. Por meio do exame das marcas da voz poética, discutem como os elementos da poética oral se incorporam e se inscrevem no tecido narrativo da prosa desse escritor e como as estratégias de apropriação e reescrita nesse romance instauram uma performance de elementos orais em sua estrutura textual, além de converter-se em um suporte de circulação da poesia oral com potencialidades para legitimar identidades e expressões culturais diversas.

Ainda não esteira sobre o debate acerca de conceitos como original e tradução, autor/a tradutor/a, Matos, em “Tradução e Luta pelo Controle de Poder: Uma Perspectiva de Gênero”, examina, articula tais conceitos para refletir como as concepções existencialistas da linguagem e do sujeito instauram relações de poder ao longo da história, particularmente circunscritas a perspectiva de gênero. Matos chama a questão como a tradição de Estudos da Tradução opera por meio de conceitos hierarquizados os quais, por sua vez, produzem uma inflexão direta nas

práticas de tradução provocando assim dissimetrias e apagamentos nos processos tradutórios.

No ensaio, “A Construção do Livro: Materialidade e Conformação”, Elia lança uma reflexão acerca de como as formas de circulação do escrito e diversas práticas de leitura se constituem a partir das contingências e dos dispositivos de materialização do livro, conformando, por sua vez, as dimensões de um autor e uma obra. Para pensar essa questão, Elia mobiliza dois operadores fundamentais externos ao próprio livro: a perigrafia, um conjunto de paratextos que operam não apenas com a função de mediar a relação entre leitor e livro, mas é também fundamental para constituir a figura do autor; o editor, um ator fulcral no processo de operacionalização dos paratextos, já que no jogo de interação entre leitor e texto, cabe a ele o papel de oferecer pistas seja sobre aquele que cria o texto escrito ou mesmo acerca da própria *raison d’être* do livro.

Por sua vez, no ensaio, “George Bataille e seus Múltiplos: o que pode um pseudônimo?”, põe em questão figura do autor na contemporaneidade. Retomando de maneira revigorante o autor como categoria textual, Livia Drummond examina como o escritor francês George Bataille se vale da estratégia pseudonímica com vistas a subverter a tradição de autoria/autoridade iniciada pelos escritores modernos por meio do apagamento/esquecimento do nome do autor como um gesto que permite o seu reaparecimento na forma de uma (ou várias) personas dramatizadas dentro do espaço textual. Nesse jogo de escrita, dentre as várias implicações causadas pelo desaparecimento/apagamento/esquecimento do sujeito que escreve, surgem não apenas outras formas de assinatura de uma obra, mas elaboração de temas e tropos que o identificam como a transgressão, o interdito, a culpa, o prazer, o belo, grotesco, erotismo e morte; todos temas indissociáveis e arrolados em uma rede de discursividade diluídas por toda a sua obra de ficção.

Já “Expectativa e Frustração em *A Cartomante*: um estudo das atmosferas literárias no conto machadiano” oferece ao leitor uma releitura do conto do escritor brasileiro por meio de uma perspectiva das materialidades na literatura pautada em um estudo caso que relata experiência de leitura de Machado de Assis com leitores contemporâneos e

pouco familiarizados com o estilo de escrita e contexto de produção românticos. Trindade considera que a despeito da fortuna crítica monumental da obra de Machado de Assis ter praticamente esgotado qualquer nova possibilidade interpretativa acerca da ficção machadiana, ela recaí predominantemente sobre sua prosa mais longa, ou seja, os romances. No caso dos contos, por exemplo, o autor chama atenção para uma salutar transformação no estilo de construção da narrativa menos polarizada na prosa curta machadiana que se apresenta como potencial interpretativo pouco explorado pela crítica especializada. Para comprovar tal hipótese, Trindade se vale de sua experiência de leitura com seus alunos em sala de aula e na forma de estudo de caso assinalando aspectos de uma atmosfera romântica no conto que, segundo ele, os leitores do século XIX estariam mais acostumados pelo sistema literário vigente.

A ficção de machadiana continua na berlinda por meio de procedimentos de releituras e descritas no ensaio “Relendo Dom Casmurro: os procedimentos de adaptação em *Dom*”. Pautada no argumento de que semiótica estruturalista permitiu o apagamento das relações hierárquicas entre texto literário e as adaptações fílmicas, Gualda articula um diálogo profícuo entre a Teoria da Intertextualidade e da Crítica Cinematográfica, particularmente nas noções de hipertexto e hipotexto a fim de examinar os processos adaptativos da prosa machadiana para as telas do cinema. Nesse sentido, a autora apresenta um minucioso escrutínio dos meandros do processo de transcrição do texto literário na forma imagética por meio procedimentos de adaptação descritos pelo crítico João Batista Britto a fim de demonstrar que mais do que uma mera transposição do enredo machadiano para as telas do cinema, o diretor Moacyr Góes literalmente reescreve a trama do romance de Machado de Assis imprimindo outras nuances à trama, subvertendo elementos já estabelecidos e tornando ainda mais complexas questões tidas como insolúveis pela crítica literária.

Em uma lógica oposta à relação literatura e mídias visuais, o ensaio “A Cruzada Secreta: Transmídiação de uma Narrativa Ergódica” aborda justamente o fenômeno em que narrativas literárias são adaptadas de séries de videogames. O caso em questão é o livro *A Cruzada Secreta*, baseado nos

jogos *Assassin's Creed*, cujo percurso de transposição subverte a tão criticada relação de interdependência da literatura em relação às mídias visuais, pautada nas categorias teóricas de hipertextos e hipotextos posto que instaura um esgarçamento do universo ficcional iniciado pelos jogos extrapolando para as noções de enredo transmidiático. Os autores argumentam que a ampliação engendrada por tal ampliação demanda o emprego de categorias teóricas pouco usuais como a noção de videolúdico a qual subsumi a jogabilidade a uma narrativa romanesca ao mesmo tempo em que expande a narrativa por meio de temas não abarcados pelo jogo que os originou. Em certo sentido, esse jogo transmidático entre jogos eletrônicos e literatura aglutina retroativamente os elementos de todos os medias envolvidos, resultando em uma prática de leitura por uma via de mão dupla, cujo desdobramento mais evidente aproxima os jogadores da literatura ao mesmo tempo em que também converte leitores em jogadores em potencial.

Por fim, o último ensaio, “O Sacrifício em *Do Mundo Nada se Leva* e *A Mulher Faz o Homem*, de Frank Capra”, explora o conceito de sacrifício para entender a filmografia do cineasta estadunidense no final da década de 1930 tomando como objeto de escrutínio dois dos seus mais emblemáticos filmes. O conceito de sacrifício é articulado por meio dos postulados teóricos de Freud, Agamben e Girard ao se debruçarem sobre a temática de como as figuras impuras podem operar em uma lógica de aporia servindo ao mesmo tempo como exemplo negativo para, em seguida, serem elevadas ao patamar de importância e devoção.

Enfim, o tema desse livro abarca uma miríade de temas e assuntos ao mesmo tempo em que promove o diálogo entre pesquisadores de diversas áreas por meio de reflexões acerca dos mais variados objetos envoltos em questões, impasses e desafios impostos pela desescrita, desleitura em todas as formas de apropriação. Da nossa parte, não podemos deixar de agradecer imensamente a gestão da ABRALIC que, mesmo diante de todas as dificuldades enfrentadas, organizou um evento histórico, acolheu nossa proposta em dois simpósios e todos aqueles que aceitaram nosso convite por meio da chamada e generosamente contribuíram para o adensamento crítico do tema proposto por meio de seus textos. A todos e todas, nosso sincero agradecimento. Ao leitor que ora tem nas mãos tão rico material e plural,

fica o nosso desejo de que a leitura desse volume seja tão prazerosa e estimulante como foi para nós o processo de organização desse volume.

RESISTE UERJ!!!

O CÂNONE DOMÉSTICO: ANÁLISE COMPARATIVA DAS ESTRATÉGIAS TEXTUAIS E NARRATIVAS NAS TRADUÇÕES DOS CONTOS DE ANGELA CARTER

Gabriela Hasegawa Rodrigues¹

Juliana Cristina Salvadori²

RESUMO: O presente trabalho visa compreender o processo de reescrita e a consequente construção do cânone doméstico da autora Angela Carter para o público brasileiro, através da análise da tradução dos contos “O Sr. Lyon faz a corte” e “A noiva do tigre”, presentes na obra *A câmara sangrenta e outras histórias*, de Angela Carter e traduzidos por Adriana Lisboa, em comparação a tradução dos mesmos – “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” –, traduzidos por Carlos Nougué, presentes na obra, intitulada nessa edição como *O quarto de Barba-Azul*. Para tal, utilizaremos como base o conceito de reescrita de Lefevere (2007), bem como o conceito de cânone doméstico de Venuti (2002), os quais possibilitam compreender como as escolhas tradutórias reescrevem o Outro.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter; Tradução; Cânone doméstico; Reescrita.

ABSTRACT: the present article intend to understand the rewriting process and the resulting of a domestic canon construction of the author Angela Carter to the brasilian readers. Through the analyses of the short stories translations "O Sr. Lyon faz a corte" and "A Noiva do Tigre", insert into *The Blood Chamber and Others Stories* by Angela Carter and translated for Adriana Lisboa, in comparison to the translation of “A corte do Sr. Lyon” and “A Noiva do Tigre” -, translated for Carlos Nougué, insert in the book *O quarto do Barba-Azul*. For such, we use as base the concept of rewriting (Lefevere, 2007), and the concept of domestic canon (Venuti, 2002), that enables understand how the translations choices rewriting the Other.

KEYWORDS: Angela Carter; Translation; Domestic canon; Rewriting.

Introdução

O presente trabalho visa a analisar a tradução da obra de Angela Carter, *O quarto do Barba-Azul*, publicada pela editora Rocco, em 1999, com

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

² Universidade do Estado da Bahia – UNEB/DCHIV.

tradução feita por Carlos Nougué, em comparação a tradução do mesmo, sob reformulado título *A câmara sangrenta e outras histórias*, publicada pela editora Dublinense em 2017, com tradução de Adriana Lisboa.

Essa análise, por sua vez, representa a continuação de um trabalho que objetiva compreender o processo de reescrita e a consequente construção do cânone doméstico da autora Angela Carter no Brasil. Para tal, a comparação entre as traduções é feita a fim de detectar as estratégias tradutórias adotadas por cada um dos reescritores/tradutores e evidenciar como essas escolhas impactam na reescrita de Carter ao público brasileiro e como contribuem para a construção do cânone desta autora.

É adotado, assim, o conceito de reescritura, apresentado por André Lefevere (2007), cuja ideia é a de que a recepção das obras literárias é sempre influenciada por leituras e impressões anteriores, já que não existe uma obra que não resulte de tais ações. Junto a este conceito acompanha Venuti (2002). Ele aponta que as escolhas do que é reescrito não são aleatórias, mas sim, visam atender a um determinado poder, ideologia e/ou instituição de determinada sociedade, manipulando a construção do que se denomina como cânone doméstico. Assim, a tradução, antologização, historiografia, crítica e edição são consideradas reescrituras (Lefevere, 2007), sendo a primeira a que tem mais alcance de público e, concomitantemente, atende à múltiplos sistemas – social, cultural, político, literário –, colaborando com a identificação entre a obra e o leitor. Infere-se que a função crítica se interliga a leitura, recepção e circulação de textos e de autores em ambiente estrangeiro nessa reescritura, construindo o cânone doméstico de um autor ou de um gênero que atende a demandas locais e gera um impacto no sistema literário. É a construção do cânone doméstico de Angela Carter que veremos na análise das traduções presentes nesse trabalho.

Angela Carter é uma escritora do século XX muito conhecida por sua literatura pós-feminista, seu realismo mágico e ficção científica. Autora premiada de várias obras, lançou, em 1979, *The Bloody Chamber*³, “a segunda coletânea de contos e na opinião de críticos abalizados como Rushdie,

³O quarto do Barba-Azul (1999) e *A câmara sangrenta e outras histórias* (2017).

Atwood e a escritora americana Joyce Carol Oates, sua obra-prima” (Nougué, p. xii).

Traduzida primeiramente por Carlos Nougué, *The Bloody Chamber* ganhou o título de *O quarto do Barba-Azul* na publicação da editora Rocco em 1999 e, em seguida, numa nova tradução feita por Adriana Lisboa, o título da obra foi literalmente sua tradução, *A câmara sangrenta e outras histórias*, publicada exclusivamente para associados de um clube do livro – TAG livros – pela editora Dublinense em 2017. O livro é composto por onze contos, reescrituras de contos de fadas feitas por Carter.

Nesse trabalho, apresenta-se a análise comparativa entre a tradução dos contos “A corte do Sr. Lyon” – com o título “O Sr. Lyon faz a corte”, na tradução de Adriana Lisboa – e “A Noiva do Tigre”, presentes na obra. Para tanto, será pontuado as características literárias de uma tradução: escolha de palavras, conteúdo, forma e intertextualidade, em comparação com a outra tradução para evidenciar como se constrói o cânone da autora. Também se apresentará alguns resultados relevantes da comparação feita no trabalho anterior entre os textos originais, em inglês, originalmente publicados sob os títulos “*The Courtship of Mr Lyon*” e “*The Tiger’s Bride*”, edição de 2006 publicada pela Vintage, e os mesmos contos presentes na edição Dublinense de Adriana Lisboa (2017).

O ato de reescrever

A tradução é uma reescritura de um texto original, pois “influencia a recepção e a canonização de obras literárias” e ainda “manipula obras literárias” (Lefevere, 2007, p. 5), visando atender aos sistemas de poder, seja ideológico, literário, etc. Em outras palavras, o ato de reescrever se baseia em uma ideologia e uma poética, o que é interpretado por Lefevere como manipulação da literatura, levando este a desempenhar bem sua função dentro de uma sociedade específica e de determinada maneira. Assim, a reescritura pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, porém, pode reprimir inovações e distorcer histórias.

A forma mais reconhecível e influente é justamente a tradução, capaz de “projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura

de origem [...]” (Lefevere, 2007, p.24-5) e, por isso, a crítica literária entende a importância da análise e crítica das reescrituras de modo a assegurar a continuidade da literatura e do texto pela recriação e interpretação, processos que mantêm a literatura viva (em circulação e discussão) e estão conectados ao ato de reescrever. As estratégias adotadas no processo de tradução ajudam a manter – ou não – as estruturas canonizadas da ideologia dominante de determinada sociedade, o que manipula tanto a literatura quanto o cânone em construção.

A obra de Carter presente na análise deste trabalho – *A câmara sangrenta/O quarto de Barba-Azul* – evidencia a perspectiva feminina, com alegoria fantástica e mágica, desconstruções de identidade, intertextualidade e a crítica ao patriarcalismo e mesmo a questões sociais gerais, características essas que identificam a autora em meio ao público brasileiro e constroem o cânone desta. Majoritariamente, as reescrituras de contos de fadas de Angela Carter são as mais conhecidas pelos brasileiros, o que acarreta a estes um maior contato com uma literatura canonizada como infanto-juvenil, mas que em Carter, tornou-se – através da transgressão – uma literatura para adultos. Esse cânone é construído através das escolhas tradutórias feitas pelo tradutor/reescritor, o qual vive no entre-lugar das línguas, culturas e ideologias do lugar do qual o texto original habita e do lugar ao qual ele se destina, formando identidades culturais por meio da tradução, procedimento problematizado por Venuti (2002) ao pensar na construção identitário do Outro – ou o apagamento deste.

A construção do Outro

Em seu livro *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença* (2002), no capítulo “A formação de identidades culturais”, Venuti diz que:

A tradução com frequência é vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. (Venuti, 2002, p. 129).

Desse modo, vê-se que a domesticação tem como objetivo tornar o texto inteligível ao leitor de chegada, promovendo uma maior aproximação

entre ambos. Nesse processo, certas diferenças – linguísticas, semânticas, lexicais, culturais – que podem causar estranhamentos são apagadas ou alteradas a fim de manter essa identificação entre o leitor e o texto. Entretanto, percebe-se que os valores linguísticos e culturais inscritos são referentes a uma específica comunidade, produzindo efeitos políticos e culturais em diferentes contextos e posições sociais. Assim, afirma Venuti:

Tem início já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos [...]. Continua de forma mais contundente no desenvolvimento de uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos, sempre uma escolha de certos valores domésticos em detrimento de outros (Venutti, 2002, p. 129).

As traduções constroem, portanto, uma representação doméstica de um texto e uma cultura estrangeiros, através das estratégias tradutórias escolhidas por determinada comunidade cultural, conservando o cânone doméstico. Ainda assim, a conservação ou não desse cânone se dá pelas escolhas do tradutor. A estrangeirização conserva as diferenças entre a língua e cultura do texto de origem e a língua e cultura do texto de chegada, permitindo a percepção do Outro dentro da tradução. Com isso, pode-se perceber que é pelo processo de manipulação – como Lefevere (2007) afirma – que se resulta a construção do cânone doméstico do Outro e de sua literatura, ambos vistos de uma determinada forma pela reescritura.

Para Venuti (2002), ainda, uma tradução de boa qualidade se dá através do diálogo estabelecido entre a língua e a cultura domésticas em relação às do Outro ao ponto que aquela é forçada a registrar a estrangeiridade do texto estrangeiro. Com base nessas conceituações é que se fará a análise comparativa entre as traduções dos dois contos escolhidos de Angela Carter a fim de elucidar como as estratégias adotadas por cada um reescrevem a autora para o público brasileiro e como contribuem para a construção de seu cânone doméstico.

Olhando pelo buraco da fechadura d' *A câmara sangrenta*

A obra de Carter, *The Bloody Chamber* (1979), foi traduzida para o português em duas versões. A primeira tradução data de 1999, pela editora Rocco, sob o trabalho tradutório de Carlos Nougé e com o título *O quarto do Barba-Azul*. A segunda tradução, de 2017 – dezoito anos de diferença da primeira –, é publicada pela editora Dublinense com a tradução de Adriana Lisboa que opta pelo título literalmente traduzido *A câmara sangrenta e outras histórias*. A versão mais recente da obra de Carter foi feita exclusivamente para a composição de um kit literário recebido por leitores associados a um clube do livro denominado TAG Livros, ou seja, é uma obra para um determinado público, enquanto a primeira versão teve como objetivo introduzir mais uma das obras de Carter ao público leitor brasileiro, de modo geral.

Essa diferença de público-alvo é significativa para a tradução, visto que Carlos Nougé se preocupa com uma adaptação da obra perante às questões linguístico-culturais do lugar para o qual ela está sendo traduzida, enquanto Adriana Lisboa se mantém mais fiel ao texto original já que seu público é composto por leitores assíduos. Inclusive, já na escolha de reproduzir o título original – *A câmara sangrenta* –, Lisboa é elogiada pela curadora, Marina Colasanti, que avalia o livro antes do clube enviá-lo ao associado e afirma: “o texto da Angela Carter é moderníssimo, é um primor. Ainda bem que Adriana Lisboa teve o bom senso de não o alterar” (2017, p. 1). Esse crível é mais uma das características que corroboram com a escolha de Lisboa visto que sua edição deveria apresentar Carter tal como é, mesmo que causasse um estranhamento ao leitor – leitor este que entenderia tal estranhamento.

Pensando em questões pertinentes à construção do cânone doméstico da autora para além da tradução, é importante ressaltar a arte de capa das duas versões da obra. Em *O quarto do Barba-Azul*, a capa traz a imagem de uma mulher de costas, nua, dentro de um lago com flores e um céu aparentemente estrelado. Já *A câmara sangrenta* apresenta várias mini ilustrações referentes aos contos presentes na obra. Na primeira capa, pode-se perceber – e é dito na orelha do livro – a intenção de evidenciar o que está presente no conteúdo da obra, representando através da imagem o erotismo,

a sexualidade, tudo relacionado ao ponto principal, para quem Carter dá a voz majoritariamente: a mulher. Ainda há a metáfora presente no enquadramento da imagem dessa capa. O quadro é em formato de fechadura a fim de relacionar o ato de espiar o espaço fechado de um lugar ao de ler os contos, pois é nesse espiar que descobrimos a verdade, sem máscaras e sem fingimentos. A capa de *A câmara sangrenta* apesar de também trazer imagens que se referem ao conteúdo da obra, não deixa nada explicitamente claro. Pode-se, inclusive, pensar que, enquanto a primeira ressalta aos olhos que o livro não é indicado para qualquer faixa etária, o último é facilmente confundível com a literatura infanto juvenil de que os contos ali reescritos foram transformados em contos para adultos.

Ainda, em ambos os livros, o prefácio que antecede o início dos contos é feito, em *O quarto do Barba-Azul*, pela Vivian Wyler⁴ e em *A câmara sangrenta* pela própria tradutora. Vivian Wyler apresenta Angela Carter com bastante detalhes da vida e obra dela. Ela a relaciona totalmente aos contos de fadas, tratando-a principalmente como reescritora desses contos. Afirma que o final do século XX foi bom para a autora visto que “a oralidade voltou a ser valorizada e, com ela, os contos de fadas” (1999, p. ix). E ela continua: “a escritora [Angela Carter], uma cultora da narração em voz alta e da releitura de antigas histórias, gostava de se investir do papel de Mamãe Ganso, o arquétipo da contadora que pode “até mentir, mas que nunca vai decepcioná-lo. [...]” (1999, p. ix). Wyler, assim, continua em sua apresentação a construir a imagem de Carter relacionada diretamente a de contadora de história, chamando atenção às reescritas que a própria faz em suas obras, inclusive na obra em questão.

Em contraponto, *A câmara sangrenta* possui um prefácio mais curto e que fala menos sobre a autora – já que o próprio livro vem acompanhado de uma revista que apresenta mais da vida da autora. Lisboa explicita que Carter recusava o rótulo de “contos de fadas para adultos” para designar suas obras e cita a própria para evidenciar a intenção desta ao reescrever as famosas histórias. Adriana Lisboa diz:

⁴ Gerente editorial da Rocco.

Carter opera uma espécie de reformulação dos contos de fadas, bebendo na fonte de seu rico imaginário para se libertar das amarras de uma tediosa ficção inglesa em que, ainda em suas palavras, “as pessoas bebem chá e cometem adultério” (2017, p. 7).

Apesar de chamar a atenção para a relação de Carter com os contos de fadas, Lisboa não se mantém atada a isto e evidencia mais características da autora sem necessariamente ligar tudo a esta figura de contadora de histórias. Essa diferença nas apresentações de Carter é relevante para a nossa análise porque Vivian Wyler fixa um estereótipo da autora ao relacioná-la predominantemente a literatura de tradição oral e, por consequência, fixa a imagem do Outro (no caso, Angela Carter) como a de “Mamãe Ganso”. Essa ação é uma das consequências que Venuti (2002) aponta em relação a tradução e seus processos e que é enfatizada no primeiro contato do público brasileiro com a obra em análise, enquanto que a segunda tradução não apresenta o mesmo equívoco.

Como apresentado, há uma diferença entre os títulos das duas versões da obra de Angela Carter. O livro original se intitula *The Bloody Chamber* que, por sua vez, é o também do primeiro conto da obra, reescrita do conto de fadas do Barba Azul. Assim, Carlos Nougé muda ambos os nomes – da obra e do conto homônimo – para *O quarto de Barba-Azul*, enquanto Adriana Lisboa opta por manter o título original em ambos. Pode-se pensar que a mudança escolhida por Nougé procura referenciar o livro ao universo dos contos de fadas ao evidenciar um personagem muito conhecido desse universo: o Barba Azul. A mesma referência não acontece em Lisboa, o que poderia acarretar, caso fosse uma versão dedicada ao público em geral, uma desatenção ao majoritário público que Nougé alcança: aqueles que gostam dos contos de fadas.

No conto originalmente intitulado “*The courtship of Mr Lyon*”, já vemos uma diferença tradutória no próprio nome. Nougé opta por nomeá-lo como “A corte do Sr. Lyon”, enquanto Lisboa o designa como “O Sr. Lyon faz a corte”. Mesmo parecendo similar, há uma diferença semântica importante nos nomes. Enquanto Lisboa evidencia o ato de cortejar em seu título – como o próprio nome original do conto faz ao usar “*courtship*”, que significa exatamente o ato de cortejar alguém –, Nougé traz uma ambiguidade ao

título que só a língua portuguesa poderia manter. “A corte do Sr. Lyon”, assim, pode se referir a residência de um soberano, no caso Sr. Lyon, e/ou as pessoas que lá vivem, ou pode inferir no mesmo ato de cortejar presente no título original e na outra tradução.

Nesse conto, o pai de Bela vai resolver assuntos financeiros e, ainda mais pobre, acaba a pé na estrada, pois seu carro não funciona. Assim, andando para casa, ele se depara com uma mansão capaz de abrigá-lo da noite fria. Depois de receber os cuidados da casa que parece ter vida própria e de desfrutar da única companhia viva de lá – uma cadela – ele é convidado a ir embora já que conseguiu resolver o problema do carro e o clima já apresentava melhoras. Entretanto, quando está saindo, ele vê uma única rosa branca conservada em meio a neve e, ao roubá-la, se vê rendido pela Fera. Ao falar sobre sua filha, no entanto, o pai de Bela desperta o interesse daquela Fera e, obedecendo a ordem desta, busca sua filha para jantar na mansão. Bela, então, é mantida em companhia da Fera, enquanto seu pai vai resolver suas finanças com ajuda dos advogados da Fera. Eles, Bela e Fera, se afeiçoam um ao outro, mesmo com as diferenças. Bela descumpre a promessa feita a Fera depois que vai viver um tempo com seu pai – rico novamente – e, por isso, quase leva a Fera a morte, porém, consegue salvá-la e a transforma em príncipe.

Comparando as traduções dessa narrativa, podemos perceber algumas mudanças que domesticam o texto presentes na tradução de Carlos Nougé, mas não na de Adriana Lisboa, que prioriza uma maior fidelidade ao texto original. Vê-se a adaptação de uma expressão mais usual para o brasileiro em Nougé, quando ele usa “Amaldiçoou o carro inútil, **a última gota que transbordara o cálice**” (Carter, 1999, p.64, *grifo nosso*), que a tradução literal de Lisboa em “Amaldiçoou o carro inútil, **a última palha que fez desabar sua firmeza de espírito**” (id. 2017, p. 72, *grifo nosso*). É muito mais comum do brasileiro se expressar quando chega ao limite de seus sentimentos através da expressão “foi a última gota”.

Outra domesticação notável em Nougé faz referência a dois objetos presentes na narrativa. Em “o velho casaco **de couro**” (Carter, 1999, p. 64) e “o velho casaco **de pele de carneiro**” (Id. 2017, p. 72), assim como em “[...] molho de mostarda que estava num pote **de barro**” (Id. 1999, p. 66) e “[...]

mostarda atenciosamente fornecida num pote **de grés**” (Id. 2017, p. 74), nota-se o uso de termos muito mais próximos ao leitor de chegada em Nougé que na tradução de Lisboa. Pode-se pensar que essas mudanças não são significativas, mas em uma leitura atenta, termo como “grés” causam um estranhamento como quando se pensa em um casaco de pele de carneiro, raro no território brasileiro e que, portanto, evidencia que a narrativa é originária de um outro lugar, onde é mais comum tal uso. Quando Nougé apaga essas diferenças, ele opta por domesticar o texto muito mais que Lisboa.

Uma das características de Carter é ter uma escrita que ressalta a figura feminina e a empodera. Ainda assim, sua narrativa guarda, em raros momentos, marcações que nos remetem que, mesmo com esse empoderamento feminino, a sociedade ali retratada é majoritariamente patriarcal. Quando, ainda no conto “A corte do Sr. Lyon”, o pai de Bela vai falar sobre a mesma, o tradutor Carlos Nougé reproduz: “[...] para a sua Bela, para a sua menina, para a sua querida, [...]” (Carter, 1999, p. 64). Já na segunda tradução, “O Sr. Lyon faz a corte”, a tradutora Adriana Lisboa coloca: “[...] para a sua Bela, sua menininha, seu animal de estimação, [...]” (Id. 2017, p. 72). Essa diferença na narrativa evidencia o apagamento de um termo que sustenta uma discussão de gênero, presente na tradução de Lisboa e retirada da de Nougé. Este também comete o que parece um equívoco de tradução. Em um primeiro momento, Nougé traduz “olhos vermelhos como ágata” (Carter, 1999, p. 68) quando vai descrever os olhos da Fera. Porém, mais adiante, ao citar novamente os olhos da Fera, os olhos são descritos como verdes – “[...] e fitou-lhe os olhos verdes e impenetráveis [...]” (Ibid., p. 73) –, o que nos leva a ver uma incoerência de tradução. Adriana Lisboa não comete tal equívoco, mantendo os olhos da Fera sempre verdes, como no texto em inglês. Há, também, um trecho em que Nougé comete outro equívoco. Quando vai narrar a parte em que fala da cadela da Fera, Nougé descreve: “[...] estava sentada com a cabeça de lado, com ar inteligente, como se estivesse nas corridas de Kelim” (Carter, 1999, p. 66). Acontece que Kelim não é um lugar, nem um tipo de corrida, mas sim, um

tapete, o que, na tradução feita por Lisboa é referenciado: “[...] a cabeça inteligente inclinada sobre o comprido tapete Kelim” (Id. 2017, p. 73).

Ainda no mesmo conto, há diferenças que acarretam mudanças de sentidos nas frases. Quando comparadas, percebe-se, novamente, uma aproximação do conto traduzido por Adriana Lisboa com o texto original, em inglês, diferente do texto traduzido por Carlos Nougé, que, em alguns trechos, modifica o sentido contido na oração. São exemplos os trechos: “a travessa continha sanduíches de rosbife **fininho**” (Carter, 1999, p. 66) em comparação com “o prato continha sanduíches de rosbife **grosso, ainda sangrento**” (Id. 2017, p. 74); “Mas a Fera, com hesitação, como se ela própria estivesse com **receio** de uma jovem [...]” (Id. 1999, p. 72) confrontada com “Mas ele, hesitante, como se estivesse ele próprio cheio de **admiração** por uma jovem [...]” (Id. 2017, p. 79). Em contraponto, Lisboa faz o movimento inverso em outras frases, distanciando-se do texto original e de Nougé – que agora se mostra mais próximo não só ao sentido como do termo equivalente do texto em inglês – ao domesticar a sua tradução. O trecho “[...] ela, a srta. Cordeirinho, sem mácula, pronta para o sacrifício” (Carter, 1999, p. 70) não apresenta no termo “sem mácula” o mesmo significado que seu correspondente, “impecável”, presente em Lisboa: “[...] a Senhorita Cordeiro, impecável, sacrificial” (Id. 2017, p. 77), prejudicando o sentido de Bela ser virgem. Em outro momento, quando o sentimento de Bela quanto o luxo que a rodeava é expresso, Nougé usa a palavra “pungente” (Carter, 1999, p. 71) em oposição a expressão “gosto acre” (Id. 2017, p. 78) utilizada por Lisboa. Os termos não possuem o mesmo significado, porém, atribuem um sentido semelhante no contexto aplicado.

Carlos Nougé ainda traz outros sentidos divergindo da tradução de Adriana Lisboa. Quando esta reproduz o trecho “[...] sentado ao lado do fogo com uma bandeja de vafé junto ao cotovelo, que ela deveria servir” (Carter, 2017, p. 79), ela mantém uma ambiguidade, no que diz respeito a ação que Bela deve ter. Ela deve se servir apenas ou servir a ela e a Fera, sua companhia? Em Nougé, sua reescrita não produz o duplo sentido: “[...] sentado perto da lareira com um tabuleiro com café, que ela teve de beber” (Carter, 1999, p. 72). Outro ponto a ser notado é a descrição do beijo que a Fera sempre dá na mão de Bela. “[...] ele caía impotente diante dela para

beijar suas mãos, [...]” (Carter, 2017, p. 81) se difere de “[...] ele tombava desastradamente perante ela para lhe beijar as mãos, [...]” (Id. 1999, p. 74) ao ponto que em Lisboa (2017) o ato da Fera é muito mais carregado de emoção – e pode-se dizer de sensualidade e paixão – que o mesmo em Nougé. Essa mudança de sentido ainda aparece mais uma vez quase no fim do conto. Quando Bela volta para a mansão a fim de impedir a morte da Fera, ela diz: “– Oh, Fera – disse Bela –, cheguei!” (Carter, 1999, p. 78). Divergindo dessa tradução de Nougé, Lisboa atribui um significado maior a esta fala de Bela. Esta não fala que chegou simplesmente. Bela diz: “– Ah, Fera – disse Bela. – Voltei para casa” (Carter, 2017, p. 85). Bela assim, na tradução de Lisboa, dá um significado a sua volta, pois ela não volta para qualquer lugar e sim para casa, sua casa. Ela já demonstra que quer viver com a Fera neste momento, o que não se faz presente na tradução de Nougé.

No conto “A noiva do Tigre”, o pai de Bela a perde em um jogo de cartas para a Fera. Com a história acontecendo no inverno do sul da Itália, Bela – narradora de sua própria história – nos revela que veio da Rússia com seu pai, fugindo de uma sociedade e do vício de seu pai em jogos. O que ela não sabia é que a cidade pequena para a qual estava se mudando tinha um imposto: jogar cartas com a Fera. Em uma narrativa bastante irônica, Bela se ofende ao entender que tudo o que a Fera quer é vê-la nua em troca da devolução de tudo aquilo que seu pai perdeu no jogo. Diante de sua recusa, a Fera trata-a como uma prisioneira, confinando-a a ter unicamente como companhia um simulacro mecânico dela mesma. Ao perceber que a recusa de Bela se sustenta na prontidão presente em dar mais que apenas a visão dela nua, a Fera a corteja, mostrando-se sem máscaras, roupas e perucas de homem. Bela, então, conhece a Fera como ela é: um tigre. Como recompensa, Bela mostra os seios e, em seguida, vê seu pai com suas poses novamente, além de livre para ir encontra-lo. Contudo, apesar de livre, Bela opta por não seguir as ordens de ir embora para seu pai. Insatisfeita com o mundo em que vivera e vive, ela decide entregar-se completamente a Fera, transformando-se, com esse desejo de se unir, em tigre também.

Logo no início da narrativa, a reescrita de Adriana Lisboa se diferencia da de Carlos Nougé semanticamente. Quando ela opta por reescrever “[...]”

onde o leão se deita com o cordeiro” (Carter, 2017, p. 89), ela atribui uma sexualização ao ato de deitar-se, o que não se encontra presente no mesmo trecho, em Nougé: “[...] onde o leão se deita ao lado do cordeiro” (Id. 1999, p. 83). Continuando a narrativa, no trecho “E a letargia mortal e sensual dos insetos do Sul infecta o cérebro esfomeado, que arqueja: ‘Luxo! Mais luxo!’” (Carter, 1999, p. 83), Nougé apresenta um novo termo “insetos”, ausente em Lisboa, e a interjeição feita possui uma diferença de significado. Em comparação, o trecho de Lisboa: “E a letargia mortal e sensual do sul encantador infecta o cérebro faminto; ele suspira: ‘Prazer! mais prazer!’” (Carter, 2017, p. 89). Nota-se que Lisboa preza para a tradução do termo “*luxury*”, presente no texto original, apontando para um sentido que sensualiza a narrativa e usando uma palavra que trará essa ideia ao público brasileiro. Essa tendência tradutória de Lisboa mostra que o tradutor também é um intérprete (Lefevere, 2007) e, se diferenciando de Nougé, implica outro sentido – mais próximo do sentido original – à narrativa.

Outra demonstração de que o tradutor/reescritor interpreta, é quando Nougé nomeia o jogo que acontece entre o pai de Bela e a Fera de “*grappa*” (Carter, 1999, p. 84) e o mesmo não acontece em Lisboa que se refere ao termo como o nome da aguardente (Id. 2017, p. 90). O que existe realmente é a bebida, assim como se encontra referida no texto original, mas Nougé a traduz de forma diferente, indicando mais uma de suas interpretações.

Um ponto levantado no trabalho anterior – ao qual este se relaciona – é o fato de Adriana Lisboa apagar a figura do Diabo, presente em dois trechos do texto original, o que não acontece em Nougé. “E as mãos a tremer como quando se ocupa dos livros com ilustrações do diabo” (Carter, 1999, p. 83) e “[...] no entanto tem no jogo a destreza do diabo” (Ibid., p. 87) são os trechos que Nougé mantém com as expressões características do texto original, mas que Lisboa reformula, apagando a figura do diabo de ambas, mas fazendo referência mais explícita, pelo menos no primeiro trecho, ao sentido que elas imprimem no texto. Os dois tradutores, assim, mantêm-se em um intermédio ao sentido total que se tem dos trechos. Em Lisboa, as citações se encontram assim: “suas mãos tremem enquanto ele manuseia as cartas do jogo” (Carter, 2017, p. 89) e “[...] ainda assim tem um talento especial para as cartas” (Ibid., p. 92).

Caracterizando ainda essas mudanças de sentidos, pode-se percebê-las em mais três trechos presentes nas reescritas. Em “na sua raramente perfumada intimidade, [...]” (Carter, 1999, p. 94); “[...] com ordens bancárias para cobrir a soma que ele perdeu” (Ibid., p. 95) e “Não consegui lê-lo claramente” (Ibid., p. 107), Nougé muda completamente o sentido que aparece nos mesmos trechos em Lisboa (consonante com o texto original): “Em sua raramente perturbada privacidade, [...]” (Carter, 2017, p. 99); “[...] com ordens bancárias relativas à soma que ele perdeu” (Ibid., p. 100) e “Eu conseguia lê-lo com nitidez” (Ibid., p. 111). Essas dissonâncias acabam por mudar, mesmo que um pouco, o sentido em determinados momentos da narrativa, o que consequentemente muda a recepção do texto para o leitor de chegada.

Em “A Noiva do Tigre”, há, ademais, o processo de domesticação (Venuti, 2002), como podemos perceber também no outro conto analisado anteriormente. Dois objetos são descritos de forma variada em cada uma das reescritas. Lisboa opta por usar “luvas **de pele de cabrito**” (Carter, 2017, p. 92), enquanto Nougé prefere um termo comumente utilizado nas narrativas brasileira, as “luvas **de pelica**” (Id. 1999, p. 87). Em outro momento, o movimento é invertido. À medida que Lisboa utiliza “caixinha **de couro**” (Carter, 2017, p. 103), Nougé remete o mesmo através da palavra “**chagrém**” (Id. 1999, p. 99), pouco usada pelos brasileiros, mesmo significando o mesmo material que couro. Outra domesticação realizada em Lisboa se encontra no trecho “Eu não sabia que o preço de uma estadia em sua solidão invernal era um jogo com Milorde” (Carter, 2017, p. 90), no qual a solidão de dezembro – mês de inverno para aqueles que vivem no hemisfério norte – só toma o significado da narrativa através desse processo feito por Lisboa. Nougé ignora essa questão e mantém o termo “solidão de dezembro” (Carter, 1999, p. 84).

Apesar do conto manter palavras estrangeiras em ambas as traduções, Nougé não se refere a residência da Fera como um “*palazzo*” como Lisboa o faz. No decorrer da narrativa, inclusive, Lisboa opta por usar o mesmo termo que Nougé, “palácio”, mas no início, ela usa o estrangeirismo. Esse procedimento pode ter duas explicações. A primeira é o registro do termo

estrangeiro, caracterizando a origem estrangeira da obra – mesmo que não do termo em destaque. Outra explicação pode ser que o termo se refere a um palácio como os da Itália e não qualquer palácio, o que, novamente, mantém a estrangeirização da obra. É importante atentar também que Nougé aportuguesa a palavra “*capisco*” quando reescreve: “Eu estava tão assustada que mal ‘capisquei’” (Carter, 1999, p. 88), transformando a expressão italiana em um verbo da língua portuguesa. Lisboa não faz tal movimento, mantendo a palavra como estrangeira: “Eu estava tão chocada que mal pude responder ‘*capisco*’” (Id. 2017, p. 94, *grifo nosso*).

Outro trecho que chama atenção pela diferença na reescrita dos contos é a citação de uma das cenas de uma peça de Shakespeare, *Otelo*, na qual, Lisboa optou por reproduzir como a tradução usual brasileira a faz (Carter, 2017, p. 94), enquanto Nougé traduz à sua maneira. Esse procedimento pode ser interpretado como uma domesticação por parte de Adriana Lisboa, que traz até o elemento intertextual para o que é mais próximo ao leitor de chegada. A tradutora, inclusive, mantém esse procedimento em partes distintas das de Nougé. Em “Pois, depois de um breve instante de silêncio, uma única lágrima brotou [...]” (Carter, 2017, p. 101) e “— Pocotó! Pocotó! Vamos caçar!” (Ibid., p. 105) é Lisboa que domestica os trechos, diferente de Nougé, “Porque depois de doze fortes pulsações uma única lágrima foi aumentando [...]” (Carter, 1999, p. 96) e “— Toc – Toc – Toc – Toc! Vamos a cavalo! (Ibid., p. 100), que se usa uma onomatopeia pouco usual para se referir ao barulho do cavalo e também utiliza a expressão “depois de doze fortes pulsações”, pouco usual no sentido de silêncio sepulcral que se passou no momento narrado. No entanto, no trecho “[...] com a chantagem de uma colher de doce” (Carter, 1999, p. 90), quem domestica é Nougé, ao trocar a “colher de geleia” (Id. 2017, p. 96) de Lisboa por uma de doce, pois o brasileiro – leitor de chegada – não tem o costume de comer geleia tão comumente como no lugar de origem do texto.

O conto “A Noiva do Tigre” é uma narrativa em primeira pessoa com um tom irônico, como dito anteriormente. Porém, essa característica fica ainda mais clara em duas passagens presentes na reescrita de Adriana Lisboa pelo uso do diminutivo, o que não acontece em Carlos Nougé nas passagens em questão. Quando Bela diz: “[...] eu era uma coisinha selvagem

[...]” (Carter, 2017, p. 96) e as empregadas de Bela usam o termo “babazinha” (Ibid., p. 97) para se referir a babá dela, não se tem o mesmo tom debochado que em “[...] eu era muito rebelde [...]” (Carter, 1999, p. 90) e a utilização da palavra “ama” (Ibid., p. 91) simplesmente.

Mais adiante, a reescrita de Nougé apaga trechos que expressam sentimentos da personagem Bela diante da Fera, o que, de modo geral, pode não prejudicar o entendimento, mas diminui o conhecimento do leitor em relação ao que a protagonista está sentindo. No primeiro momento, Nougé apaga o sentimento de medo que Bela sente em relação a máscara da Fera no trecho “Ele esconde as mãos nas mangas largas. Um vento sibilante faz tremer as persianas” (Carter, 1999, p. 94) que, na reescrita de Lisboa aparece: “Ele esconde as mãos nas amplas mangas. **A obra-prima artificial de seu rosto me apavora. Em uma pequena lareira, queima um fogo acanhado.** Um vento forte sacode as persianas” (Id. 2017, p. 99). Em um segundo momento, há o apagamento da amenização do sentimento de medo da personagem quanto a saber sobre o abandono de si pelo pai. Enquanto Lisboa reescreve “Saber disso ainda me dava um certo temor: **mas, eu diria, não muito...**” (Carter, 2017, p. 107), Nougé apenas se atém a primeira sentença: “Sabê-lo causava-me certo medo...” (Id. 1999, p. 103).

Nesse conto, “A Noiva do Tigre”, a narrativa dá a entender que a Fera é capaz de saber o que Bela está pensando, assim, na passagem que Nougé marca como uma fala da personagem Bela, nem Lisboa, nem o texto original, fazem tal marcação (Carter, 199/2017, p. 99/104). Consequentemente, a interpretação do leitor é modificada pela própria interpretação do tradutor Nougé. É evidente em ambas traduções que a passagem é uma fala, mas como a narrativa tem esse caráter fantástico, no qual a Fera pode saber os pensamentos de Bela sem que ela os fale, essa marcação empobrece as possibilidades do leitor diante da narrativa.

Ambos os tradutores convertem a medida “*inches*” por centímetros, a unidade de medida usual do Brasil. E também os dois adaptam a expressão “*Old wives’ tales, nursery fears!*” do texto original para expressões mais usuais aos brasileiros: “Contos de bruxas, medos de infância!” (Carter, 1999, p. 92) e

“Contos da carochinha para meter medo em criança!” (Carter, 2017, p. 97). É o processo de trazer o texto para mais próximo do leitor de chegada.

Nos dois contos, enquanto Nougé utiliza a palavra “espanto”, Adriana Lisboa opta pela palavra “admiração”. Apesar de não serem sinônimos, pode-se interpretar que o espanto é tão grande que causa uma espécie de admiração a coisa que nos assusta e vice-versa. Como exemplo, reproduzo duas passagens, a primeira do conto “A corte do Sr. Lyon” e a segunda do “A Noiva do Tigre”, seguidas de suas respectivas da reescrita de Lisboa: “[...] depois com uma espécie de espanto, quase com uma ponta de desconfiança” (Carter, 1999, p. 69) e “[...] mexendo animadamente num envelope com brasão de tigre erguido nas patas traseiras, com certo medo, com certo espanto no rosto” (Ibid., p. 85); “[...] depois com um estranho tipo de admiração, quase um princípio de reconhecimento” (Carter, 2017, p. 76) e “[...] manuseando cautelosamente um envelope com o enorme ornamento de um tigre galopante, um quê de medo, um quê de admiração em seu rosto” (Ibid., p. 90).

O livro de Angela Carter – *O quarto do Barba-Azul/A câmara sangrenta* – apresenta, no todo, uma linguagem bastante poética, apesar de lidar com temas como morte, sexo e apresentar críticas diversas, o que é mais evidente na narrativa reescrita por Lisboa que a de Nougé. A tradutora faz muito uso dos pronomes possessivos e pessoais, o que também a difere de Nougé.

Conclusão

A leitura minuciosa dos contos “A corte do Sr. Lyon” e “A Noiva do Tigre”, reescritos por Carlos Nougé, parágrafo por parágrafo, em concomitância a leitura dos mesmos – ressaltando a mudança do título do primeiro que na edição mais recente se encontra como “O Sr. Lyon faz a corte” –, reescritos por Adriana Lisboa, mostram dissonâncias que, ora modificam o sentido da narrativa, ora apenas domesticam os textos. Essa análise, portanto, evidencia que as escolhas narrativas não são as mesmas para os dois tradutores/reescritores. Enquanto o projeto de Lisboa se apresenta muito mais próximo ao texto original – o que pode ser ainda mais destacado com o trabalho anteriormente desenvolvido –, o projeto de

Nougué se preocupa em transmitir a obra de Angela Carter ao público brasileiro. Ainda assim, ambas as traduções/reescrituras constroem um cânone doméstico específico da autora, o qual aproxima o leitor de chegada do texto, através da domesticação. Ademais, ambos tradutores, em suas dissonâncias, mostram a interferência que o tradutor faz nas narrativas, pois, em determinados momentos, escolhem reproduzir suas interpretações ao invés de reescrever as passagens literalmente.

Pode-se, portanto, concluir que há uma manipulação (Lefevere, 2007) presente nas reescritas da obra de Carter, o que nos leva a ver o Outro por um determinado viés (Venuti, 2002). Angela Carter é vista como uma autora feminista e de cunho fantástico, reescritora de contos de fadas, mesmo que em uma reescrita se mostre mais estrangeira que na outra.

REFERÊNCIAS

ANDERMAHR, Sonya, PHILLIPS, Lawrence. *Angela Carter: new critical readings*. Londres: Bloomsbury, 2012.

CARTER, Angela. *A câmara sangrenta e outras histórias*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARTER, Angela. *The Bloody Chamber*. [S.l.]: Vintage, 2006.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

DO ORAL PARA O ESCRITO: TRÂNSITOS DA VOZ EM AS PELEJAS DE OJUARA: O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO

José Carlos Felix¹

Priscila Cardoso de Oliveira Silva²

RESUMO: A inscrição literária, enraizada na cultura escrita, se estrutura a partir decertos procedimentos linguísticos que determinam sua composição. No entanto, seu valor estético encontra-se em peculiaridades que se assemelham às narrativas orais encontradas em territórios vastos. A tradição literária ocidental tem se apropriado de textos oriundos da oralidade, assumindo, desta forma, uma relação intertextual. Com o estudo do livro *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo* (2006), de Nei Leandro, buscaremos compreender como se caracteriza uma poética oral ao ser convertida para um gênero literário de circulação e com uma modulação narrativa muito peculiar, o romance.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia oral; Cultura Popular; Literatura Escrita; *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*.

RESUMO: The literary inscription, rooted in written culture, has been established according to certain linguistic procedures which determine its composition. Nonetheless, its aesthetic values can be found in particular traits which in turn resemble oral narratives located in several different territories. Literary Western tradition has incorporated oral texts in its body establishing a complex intertextual relationship. Departing from the novel *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo* (2006), by Nei Leandro, this essay aims at discussing the ways in which oral poetry is incorporated and converted into a literary genre of major circulation and modulated similarly to the structure of the novel.

KEYWORDS: Oral poetry; Popular Culture; Written Literature; *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*.

Introdução

¹Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. E-mail: jcfelixjuranda@yahoo.com.br

²Mestra em Crítica Cultural pela Universidade do estado da Bahia- UNEB/Campus II. E-mail: prioliveira1983@hotmail.com

No contexto atual, verificamos que o oral/escrito possuem discursos que se entrecruzam, compondo uma esfera de intercâmbios culturais. Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, publicado em meados de 1936, explica que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). No mundo em que as relações ocorrem através dos mecanismos da linguagem, sabemos que a oralidade é o modo mais notório entre o nome e a coisa, mas a escrita, originalmente, não tem interesse em romper essa unidade. Conforme explica Benjamin (1994), a oralidade é, igualmente, expressão mais credenciada da memória, pois não somente aproxima as palavras dos seres, como também as pessoas, os falantes e os ouvintes. Assim, completando essa ideia, a professora Enelita Freitas (2013, p.15) afirma que, “a oralidade pode se fazer presente no texto escrito, não só por suas marcas discursivas, mas também, e principalmente, por meio de estratégias que fazem ressoar no texto a voz de uma tradição oral”. Mesmo em versões atualizadas e/ou contemporâneas impressas, continuam as marcas da poesia oral. É frequente o uso dos recursos criativos da linguagem que perpetuam muitas das características do discurso falado, então, presume-se que, sobre o texto escrito, sobressai uma voz que faz do escritor um novo narrador e, por conseguinte, do leitor, um ouvinte em potencial.

Nessa lógica, a poesia oral perpetua uma organização textual dinâmica, interativa, que implica um jogo de transformações, o qual se dá entre o discurso anunciado e a enunciação; o entrecruzamento do tempo e do espaço e suas infinitas possibilidades performativas. Ela possui implicações que contêm traços e marcas que se incorporam aos textos escritos (contos, romances). Dentre muitas, destaca-se o tributo à transmissão oral dos conhecimentos armazenados na memória humana. Neide Freitas (2010, p. 07) considera que “assim percebida, a oralidade não é somente o fato de se expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária”. Neste sentido, a oralidade é revigorada

pela escrita, ou seja, o passado é reapresentado no presente por meio dos autores que investem na liberdade de nova criação e adaptação.

Os escritores literários ocupam o lugar de um narrador de histórias, sobretudo, porque muitos deles utilizam como inspiração para seus escritos, a fonte oral. É o caso de Nei Leandro de Castro³ com o romance *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*, que analisaremos, mais adiante. Assim, em suas produções, retomam as palavras mágicas que fazem fluir os sons encantatórios carregados de poesia. Esses compiladores adaptam, registram e reapresentam, sobre a forma narrativa, a sabedoria e os ensinamentos populares, típicos da tradição oral. Com relação a isso, Zumthor completa que:

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida "primitiva" e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais; a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. Mais ainda; no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do conto, tanto quanto da narrativa (Zumthor, 2010, p. 56).

Podemos dizer que a adaptação dos contos orais para o escrito, seja por meio da coletânea, como verificamos no capítulo anterior, ou pela apropriação no romance do escritor Rio-grandense, carrega a vocalidade, como afirma Zumthor, porque, em suas origens, há uma criação coletiva e oral das vozes do passado, que são trazidas para a contemporaneidade. As narrativas orais perpetuam e operam funções significativas nas sociedades atuais, por meio da circulação dos diferenciados contos escritos em vastos territórios. As mediações que circulam os dias atuais são carregadas de

³"Nei Leandro de Castro nasceu em Caicó, Rio Grande do Norte, em maio de 1940. Aos cinco anos, já morava na capital, Natal, onde, mais tarde, foi um dos fundadores da Revista *Cactus*. Escreveu também o *Jornal Tribuna do Norte*. Formou-se em Direito, mas exerceu publicidade. Morou no Rio de Janeiro de 1968 a 2005. Escreveu no *Pasquim*, sob o pseudônimo de Neil de Castro. Publicou dez livros de poesias, boa parte deles voltada para o erotismo, como *Zona Erógena* (1991) e *Era uma vez Eros* (1993). Sempre foi preocupado com a marginalização da cultura nordestina. Por isso, voltou-se para a cultura popular sertaneja, em especial, a da região do Seridó, onde nasceu, quando decidiu escrever *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo* (1986, relançado em 2006) após ser adaptado como o roteiro do filme *O homem que desafiou o Diabo*, dirigido por Moacir Goés, lançado pela Globo filmes, em 2007. Publicou ainda os romances: *O dia das moscas* (1983, relançado em 2008); *As dunas vermelhas* (2004); *As fortalezas dos vencidos* (2009)". Disponível em: <https://www.wook.pt/autor/nei-leandro-de-castro/43365>.

novos artifícios, modernidades, adaptações, contudo, a força das histórias contadas se sustenta na memória vocalizada, traço este que não se perde, mesmo ao longo dos séculos. Tal fato compõe um processo germinal muito grande: esse movimento de transferência e complementação, oferecido ao público atual por meio de diferentes versões e edições, justifica o compasso da oralidade para escrita no texto, e é esse movimento que dá vida à obra.

Nei Leandro de Castro e a apropriação da poesia popular

Como dissemos anteriormente, na literatura brasileira, temos o romance de Nei Leandro de Castro, *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*, que, por sua vez, inspira-se nas narrativas orais do Ciclo do demônio logrado, entre outras narrativas populares que circulam na tradição oral. Aqui, analisamos não apenas os aspectos temáticos, mas observamos a possibilidade de ler o texto literário como um “discurso entre outros”. Como coloca Fernandes (2007, p. 31), “[...] entender o texto como discurso, compreendendo suas funções, seus aspectos constitutivos e os diversos sentidos que o atualizam e as práticas culturais designadas pelo texto literário”. Evidentemente, podemos associar a poesia oral, apresentada no romance, ao que propõe a esfera dos estudos culturais, pois, de acordo com Stuart Hall (2003, p. 201), “os estudos culturais abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado”.

O texto em questão nos abre à reflexão e nos põe em contato com as representações locais, no caso específico, o homem de Caicó, no Rio Grande do Norte. Com sua linguagem autêntica, apresenta-nos suas normas e condutas sociais, seus valores morais, sua percepção acerca do amor e do ódio, sua relação com a natureza, com o corpo e sua indispensável relação com o que é religioso, pautando-se, especialmente, nas tradições, no poder do sobrenatural e na relação entre a vida e a morte.

Com um tom bem-humorado, o romance inicia com a figura do José Araújo chegando à cidade dos Jardins do Caicó, em Natal. “O caixeiro-viajante um caboclo de fino trato, dado a folhetos de feira, coisa e lousa”

(Castro, 2006, p. 14). Durante o dia, era um homem sério e trabalhador, mas, à noite, eram as farras e boemia que lhe acalentavam a vida. Foi em uma dessas noites que ele encontrou uma mulher chamada Dualiba, com seus quarenta anos, filha de um velho turco, dono de um grande armazém. Em meio a muita dança e bebida, o caixeiro acaba por desvirginar a moça, sendo obrigado a se casar com ela. A partir de então, sua vida passa a seguir uma dura rotina: durante o dia, era obrigado a trabalhar exaustivamente no armazém do sogro; à noite, a atender aos caprichos da insaciável e fogosa esposa Dualiba. Esse martírio dura o período de sete anos, quatro meses e nove dias.

Certo dia, ao perceber que virou motivo de piada na cidade, o homem tem um ataque de fúria, dá uma surra no sogro, outra na esposa e destrói, de uma vez, o armazém onde trabalhava. Esse acontecimento é marcado por uma grande tempestade que escurece a cidade de Caicó. Por fim, resolve dar sumiço naquela identidade de “guarda-livros manicaca”, transformando-se em um homem corajoso e valente. Com sua nova identidade, anuncia para todo mundo ouvir: “Hoje, turco fela da puta, morreu o seu genro de merda chamado José Araújo Filho. Nasceu o cabloco Ojuara, que não tem medo de cara feia, nem de assombração” (Castro, 2006, p. 38).

Em seu percurso encontra sedução, aventura, amor, e muito mais que o mundo pode oferecer ao novo homem que se tornou. O cenário encantador faz referência às várias narrativas populares que suscitam a tradição oral. Num enredo marcado por cenas que refletem um espaço fantástico, atemporal, o herói encontra bruxos, valentões, mentirosos, vaqueiros, visagens e até o próprio Diabo, a quem desafia para uma peleja. Repleto de magia, o romance se desenrola como se fosse um verdadeiro conto de tradição oral (Propp, 1985). Passando por diversas cidades do sertão nordestino, o herói inicia sua trajetória na Terra de São Saruê⁴, “um mundo

⁴São Saruê é o mítico país descrito na segunda parte do romance de Nei Leandro de Castro: *As pelejas de Ojuara*. Terra de maravilha, onde o nordestino sonha encontrar tudo que a vida dura, da seca nordestina, não pode lhe oferecer. Também possui uma intertextualidade com o cordel paraibano de Manuel Camilo dos Santos, intitulado *Viagem ao país de São Saruê*, que versa sobre uma terra mitológica cheia de riqueza e fartura: “lá os tijolos das casas são de cristal e marfim...; [...] lá eu vi os rios de leite, barreiras de carne assada, lagoas de mel de abelha” (Santos, 2005).

mágico, onde os cavalos voam, os rios são de leite e mel, onde o pé-de-vento dá água e as montanhas são de rapaduras” (Castro, 2006).

De imediato, o romance nos dá a impressão de que estamos ouvindo um relato, uma narrativa de contador, bem similar às populares, tão conhecidas e disseminadas por todo território brasileiro. Para compreensão, apoiando-nos em estudos de Carolina de Aquino Gomes e nos respaldando em sua dissertação de mestrado, *O riso diabólico residual n’As Pelejas de Ojuara: ohomem que desafiou o Diabo* (2011), onde assinala que:

A narrativa segue com a prática da contação de histórias, do improvisado dos versos, chegando mesmo a compor diálogos, que, apesar de se apresentarem em prosa, estão metrificados. A literatura popular em versos do romance está implícita na voz do povo, que a vivencia e a pratica. Esse aspecto da obra literária só ressalta a importância da poesia de expressão oral no cotidiano do sertanejo, pois ela é uma das fontes mais significativas de manifestação da cultura popular (Gomes, 2011, p.17).

Por meio do relato, engendra o discurso do narrador – ora observador, ora onisciente. Nei Leandro de Castro faz questão de introduzir, entre uma história e outra, seu ponto de vista, suas explicações, confissões e percepções acerca dos modos de vida popular, além de salientar pesquisas científicas que corroboram com sua produção. Com olhar atento, ele extrai da poesia oral elementos e costumes populares para compor sua obra. No decorrer das narrativas, pois são várias que compõem o texto em sua completude, percebemos, claramente, que o romance revela identidades culturais diversas.

Na tessitura romanesca, é nítida a analogia das tradições populares do Nordeste, as de outros espaços culturais, dos quais podemos extrair elementos que se encaixam perfeitamente aos mundos das tradições africanas e europeias. Assim, o autor materializa, por intercâmbio do escrito, um mundo imaginário coberto de costumes, magia, alegorias. Ele se apropria de “inúmeras combinações e alcança, desta forma, um suporte cultural preexiste” (Fernandes, 2007, p. 69). Trata-se de histórias que, possivelmente, o próprio autor tenha ouvido, já que ele associa ao enredo elementos locais, da cidade de Caicó, em Natal, onde nasceu, relacionando-

os a outros encontrados e recontados pelos inúmeros narradores que se espalharam pelos continentes.

Das marcas texto oral: a reconstituição da performance no romance

Na tentativa de criar um diálogo direto com o leitor, Nei Leandro emprega, em sua tessitura narrativa, estratégias que compõem o próprio discurso falado. Ele elabora sua obra a partir de mecanismos genuinamente orais; seu texto consiste na busca pela valorização e divulgação da linguagem coloquial, por conta disso, ressoa em seu trabalho uma maneira de falar, e de contar histórias, muito peculiares ao interior do Rio Grande do Norte, ou seja, ele escreve aquilo que assimilou durante a própria infância. Além de uma maestria em difundir a cultura, ele também se coloca como porta voz dos saberes populares, caracterizando, com isso, um efeito político, que traduz, nas entrelinhas narrativas, modos de vida e falares do povo.

Para Carlos Pacheco em seu estudo sobre “El Universo oral de Juan Rulfo”, capítulo terceiro de sua obra *La Comarca Oral* (1992), a ficção pode ser lida como um modelo da representação artística da cultura oral popular. De alguma forma, o discurso ficcional funciona como a ressonância de um som. Desta maneira, pode-se afirmar que, ao realizar a leitura do texto de Nei Leandro, o leitor depara-se com um manancial de relatos, que se apresentam na experiência dos diálogos entre as personagens. Esses revelados em trechos ou enunciados que se destacam como representação de falas, propondo a escuta de uma voz sobre o que é lido: “Tudo acontece no **tempo** em que o Cão leva para saltar uma bufa”(Castro, 2006, p. 57). É uma referência à atemporalidade típica da cultura oral e ao humor característico dos falares populares, em que a presença maligna é colocada em caráter oposto ao pregado pela concepção cristã. “– Eu sou Chico Rabelê, esse é Miguel de Sá, esse outro é Pedro Bala. **Vosmecê quer assuntar?**”(Id. p. 65). Aqui, o narrador chama à escuta sua audiência; “– Ó de dentro – alguém **falou** – Ó de fora, **respondeu** Ojuara, pondo-se de pé e abrindo a porta.” (Id. p. 95) (grifos nossos). Nesse trecho, identificamos marcas do discurso, personagem que fala e outra que ouve. Para o leitor/ouvinte, “esses

fragmentos são indicações de que o texto é a representação funcional de uma voz narrativa”, assim assegura Pacheco (1992). Notadamente, Nei Leandro traz à baila as vozes dos narradores, possibilitando que os mesmos sejam percebidos explicitamente, e dialoguem com seus leitores por mediações do texto. Dessa forma, o escrito é convertido em oralidade.

Durante toda narrativa, é notório o uso de falas autodirigidas que permeiam a tessitura literária. Discursos em primeira pessoa protagonizam um ato enunciativo que busca um destinatário, um ouvinte, cuja presença está sempre implícita, porém percebida a partir do apelo poético que o aciona:

Eu vou mudar de toada
Para uma que me mete medo
Nunca achei um cantador
Que desmanchasse esse enredo:
É um dedo, é dado, é um dia.
É um dia, um dado, um dedo.
(Castro, 2006, p. 226).

Destacam-se no trecho vários elementos vinculados à produção de sonoridades, por isso é muito importante a leitura atenta da passagem citada. Seguindo os princípios desenvolvidos por Pacheco (1992, p.68-70), discorreremos em nossa análise:

- a) Concentração do aparato sensorial e da esfera auditiva: “Eu vou mudar de toada”.
- b) Alusão direta e reiterada do funcionamento da fala de escuta: “Nunca achei um cantador, que desmanchasse esse enredo”.
- c) Repetição de palavras ou expressões, estas são representações mais típicas da oralidade. “É um, é, é um”.
- d) Presença do ritmo construído, gradualmente, por meio de representações e seleção do léxico, o ritmo que determina o som das palavras e dos significados.
- e) Efeito da aliteração acentuada nos dois versos finais. Efeito que vem a ser reforçado pela reiteração de algumas palavras e de algumas breves construções sintáticas.

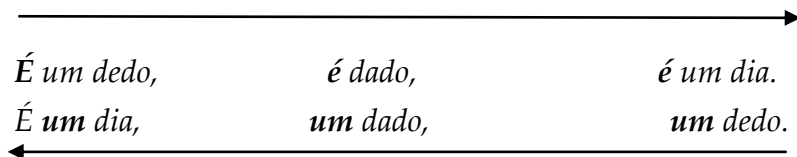


Figura 1 - Esquema do efeito de aliteração acentuada nos dois versos finais.

Fonte: Pacheco (1992, p.70).

Ainda de acordo com Pacheco (1992), na literatura oral⁵, a repetição de alguns fonemas é recurso utilizado com frequência. Seu uso, no texto escrito, propícia o reconhecimento de efeitos linguísticos tipicamente oral-popular. O exemplo acima citado evidencia tal intento, e o leitor passa a notar essas vibrações, esses ecos. O que corrobora para reverberar novas possibilidades semânticas, compostas pelas assonâncias e aliterações, que criam sonoridades cuja percepção vem a partir do leitor e sua constante aproximação e recepção diante do que lhe é posto sobre o papel.

Em outra passagem, podemos destacar o espaço de realização da performance, através de um narrador onisciente, na terceira pessoa, ou mesmo instaurada no próprio diálogo entre os personagens-contadores, que, por vezes, “abrem e encerram a sessão em discurso direto, dirigido ao público. Em ambas as formas narrativas, a reconstituição da performance serve sempre para destacar as qualidades do narrador” (Queiroz; Almeida, 2004, p. 28). Passamos ao trecho em que o narrador-personagem, Lula Guimarães, apresenta o significado do poema, destacando nossas considerações:

O poeta **começou a falar**, com um olhar estrábico pela bebedeira não fixado em nenhum ponto:

⁵Embora nosso trabalho tenha como premissa o conceito de Poesia Oral, em alguns momentos, utilizamos a terminologia Literatura Oral. Tal definição atende às concepções desenvolvidas por Câmara Cascudo em seu livro *Literatura oral no Brasil* (1984), capítulo primeiro (O que é literatura Oral?), em que a considera como “um manancial que perpetua, através da memória (oral/escrita), as mais variadas manifestações da mentalidade popular, tais como: contos, lendas, cantigas, anedotas, cantorias, entre outros elementos facilmente detectados no romance estudado”.

– O poema é uma roupagem onde me oculto ou me exibio como o sol abrindo a corola do dia. Ferida esguichando sangue, pulso decepado por faca rombuda. Beijo na boca, tiro na cabeça, festa no castelo, centauro na planície, gôndola enfeitada de flores. Camaleão em repouso verde, verde na folhagem. No caos de Babel foi a língua mais pura, a música dos gentios. Escravo que carregou as pedras das pirâmides. Ilha perdida, âncora fundeada. Peixe na gruta do aquário. Barco morto na areia. Vã escrita branca de espuma. Verso e reverso da moeda. Estrela, estrela-guia, Aldebarã, Aldebarã.

Na plateia, **Celso da Silva começou a prestar atenção** àquelas palavras estranhas. Não, não era poesia, pois não tinha rima e métrica, pelo menos para seus ouvidos, era de pé-quebrado. Mas a sua intuição de pesquisador lhe dizia que as palavras do boêmio tinham valor. Pegou papel e lápis, começou a anotar apressadamente. Lula Guimarães continuava, pouco a pouco firmando a voz, saindo dos vapores do álcool para a claridade pressentida (Castro, 2006, p. 159, grifos nossos).

O trecho refere-se a uma passagem do livro, em que ocorre um sarau na cidade de Ceará Mirim. Trata-se de um encontro de poetas. Entre eles, destacam-se as declamações de Luiz Guimarães, que, com sua peculiar criatividade, desenvolve o princípio da metalinguagem e, por meio de um poema, traça meios para defini-lo. O narrador onisciente cumpre o papel de descrever as circunstâncias dessa produção, sem deixar de informar como o público reage diante de tamanha complexidade poética.

Para o poeta, o poema é a própria vida, a natureza, o universo. É a relação do homem com o cosmos, com o que é vivo. Quando a voz toma seu corpo, ocorre a corporificação da palavra que percorre seus sentidos na busca do outro (interlocutor). No relato oral, certas expressões têm grande importância, pois estão ligadas às experiências e interações humanas. Ao incorporá-las em sua escrita, o autor tenta presentificar uma cultura oral: “O poeta **começou a falar**, com um olhar estrábico pela bebedeira não fixado em nenhum ponto / Na plateia, **Celso da Silva começou a prestar atenção** àquelas palavras estranhas” (p. 159, grifos nossos). Quando utiliza da linguagem típica popular, ele explicita aspectos que caracterizam realidades sociais e, portanto, suas manifestações dentro da própria cultura, o que contribui para estruturação narrativa do texto escrito.

As marcas de uma discursividade ritualística traduz a poesia oral no texto escrito. Algumas delas são relocadas e apropriadas por Nei Leandro, o que leva o leitor/ouvinte a uma compreensão ainda mais próxima do

significado de realidade, pois ratifica expressões que compreendem o universo das crenças, ideologias e ensinamentos populares, através de um processo que muito se assemelha à potência dos versos falados. Na ficção, a produção sonora auxilia na composição da realidade dos ruídos e das vozes que aparecem no texto. Na mesma passagem, ainda é possível assinalar o papel ativo da voz que advém da personagem e sua ação narrativa, ocasionando, por conta disso, o resultado de uma interação humana, um ato circunstancial.

Segundo Alessandra Flach (2013, p. 48), “o texto escrito funciona como um auxiliar, já que a poética não está somente no texto, mas na obra, como um todo, portanto, um recurso complementar”. Sobre o novo suporte, é possível encontrar as marcas das narrativas orais “uma imagem que se desdobra em outra, uma estória que continua em outra” (Flach, 2013, p.47). Em um dos encontros de Ojuara com o Corcunda Silva da Mata, personagem assombrosa que aparece no texto, podemos visualizar um exemplo dessa particularidade típica da criatividade poética. Vejamos:

– Meu caro Silva da Mata, retire o Horrroso Horrendo do seu nome de Batismo, pois vejo tudo. Estou vendo que você quer me assustar. Vai perder tempo e latim, esse gosto eu não vou dar. Em você não vejo onça, nem veneno ou peçonha. Por favor, deixe de prosa, eu quero a Mãe de Patanha. (p. 109)

[...]

– Agora eu vou lhe dizer o que é feio para mim. Feio é o choro da mãe com leite pedrado no seio, diante do filho morto por um cruel, fero e feio. Feia é aquela sombra escura que vai levando consigo o covarde que traiu o seu mais bondoso amigo. Feia é maldade do homem, a herança de Caim, praga de mãe ofendida, tentação de Coisa-Ruim. Feio é o belo que mata por nada, só por ser belo. Para uns, o roxo é lindo. Para outros é o amarelo. A beleza e a não-beleza estão juntas em toda parte. No sangue de uma ferida, na solidão de uma arte. O belo é visto em tudo, depende de quem o olha. Quem ama o sapo é a sapa, quem ama o solho é a solha. Olhe seu rosto no espelho, veja o belo, a esperança. Deus não é feio e nos criou à sua imagem e semelhança (Castro, 2006, p. 110).

Elementos de uma poética narrativa são evidenciados pela dinâmica da apresentação de seu intérprete. Esse ato enunciativo ultrapassa os limites do texto e direciona-se a um interlocutor em potencial, o próprio leitor, que fazendo parte desse ciclo, reconhece o texto em situação, como afirma Zumthor. Por meio de um diálogo que se articula entre poesia e prosa, além

da utilização de outros elementos da linguagem (metáforas, reiteraões, repetiões e sonoridades) cria-se um ambiente para troca de experiências, através do narrador-personagem que entra em cena e assume o protagonismo da narração.

Notamos que o narrador-personagem, ao realizar a descrição, escolhe as palavras que constroem uma poética. Tal fato corrobora ao que afirma Matos (2013, p. 35): “Agora é escolher, entre as palavras, aquelas que têm maior força para transmitir significados. Aquelas que têm o melhor ritmo e a mais bela sonoridade”. Como podemos perceber, o trecho se destaca pela presença de uma voz essencial que, com entonação, inflexão e ritmo, dá vida à obra, atendendo a uma finalidade muito peculiar da poesia oral popular: transmitir um ensinamento.

Nei Leandro imprime à narrativa sua criatividade, assim como fazem muitos narradores/contadores da poesia popular. Dessa forma, propõe e assegura que o romance está a serviço de comunicar e registrar as realidades vividas por ele mesmo (autor), mas também por outras pessoas, seja do presente ou de outrora. O recurso à criação de um personagem contador, em muitas publicações, é constante. Trata-se de elemento central que enriquece a narrativa e valoriza o princípio da verossimilhança. O autor faz uma pequena apresentação de seus narradores e partilha com eles a coautoria do seu texto. Fazendo isso, ele proporciona ao leitor a tarefa de dialogar com esses intérpretes e, assim, cria uma situação de performance.

Feitas tais considerações, passaremos a analisar, nas próximas seções, alguns elementos que aparecem no romance, observando como esses reapresentam as marcas encontradas em muitas narrativas poéticas.

Utopias e intertextualidades no romance

No texto de Nei Leandro de Castro, também encontramos o gênero utopia. Entre os trabalhos mais conhecidos desse âmbito, destaca-se o cordel intitulado “Viagem a São Saruê”, de autoria do poeta paraibano Manoel Camilo dos Santos (1905-1987), já citado neste texto. Aqui faremos uma

análise comparativa do cordel com o romance, observando a relação intertextual entre os textos. Seguem imagens dos mesmos:



Figura 2 – Capa do cordel *Viagem a São Saruê*, de Manuel Camilo dos Santos⁶

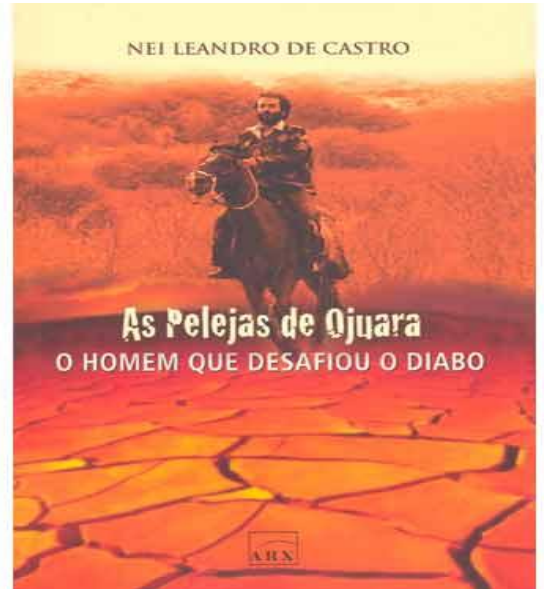


Figura 3 – Capa do romance *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*, de Nei Leandro de Castro.⁷

Observamos que as capas muito se aproximam em suas referências dialógicas. Ambas indicam uma viagem, o trajeto que levará à tão sonhada felicidade, a Terra prometida, São Saruê. No entanto, “a primeira imagem faz referência ao carro, à estrada construída, à movimentação do espaço urbano; enquanto a segunda representa o rústico, a aridez nordestina, o universo telúrico, Ojuara perdido no ‘oco do mundo’, assim como ocorre com a maioria dos heróis, sem “era nem bera”, seu destino é simplesmente o acaso (Costa, 2015).

Ao realizar a leitura dos dois textos, no entanto, é possível perceber que eles se relacionam fortemente. Além disso, imprescinde notar a composição lúdica da arte narrativa, tomada a partir do entrecruzamento textual que se dá na relação entre diferentes produções, sejam elas orais ou escritas. No que se refere ao livro, a composição paródica incorpora o eixo narrativo e potencializa criação romanesca, levando-o a diversas

⁶ Fonte: Imagem disponível em: <<http://bit.ly/zjECyM>>. Acesso em 05 agosto de 2015.

interpretações. Isso se deve, notadamente, ao elemento ambivalente com que o autor desenvolve sua escritura. Passaremos aos trechos:

QUADRO COMPARATIVO	
CAMILO DOS SANTOS	NEI LEANDRO
Doutor mestre pensamento Me disse um dia: - Você Camilo vá visitar O país São Saruê Pois é o lugar melhor Que neste mundo se vê Eu que desde pequenino Ouvia sempre falar Nesse tal São Saruê Destinei-me a viajar Com ordem do pensamento Fui conhecer o lugar(p.1).	A primeira viagem que Ojuara fez foi a São Saruê, terras louvada em versos pelo guarabirense Manuel Camilo dos Santos(p. 53).
Iniciei a viagem Às quatro da madrugada Tomei o carro da brisa E passei pela alvorada Junto do quebrar da barra Eu vi a aurora bismada (p. 2).	Numa encruzilhada, escanchado na sua burra mula, Ojuara esperou pela brisa viajeira. Quando já estava canso de esperar, lá pelas duas da madrugada, chegou aquele vento gostoso, levantou uma nuvem de poeira e dentro da nuvem cor de anil foi carregando o cavaleiro e a mula (p. 53).
Surgiu o dia risonho	Com o nascer do sol, Ojuara passou do

Na primavera imponente As horas passavam lentas O espaço incandescente Transformava a brisa mansa Em um mormaço dolente Passei do carro da brisa Para o carro do mormaço O qual veloz penetrou No além do grande espaço Nos confins do horizonte Senti do dia o cansaço (p. 2).	carro de brisa para o carro do mormaço. A burra quis tomar as rédeas nos dentes, com os olhos e as ventas muito abertos de espanto. Ojuara acariciou suas crinas, disse-lhe palavras bonitas em língua de índio, mas o animal só se aquetou quando o carro do mormaço, numa manobra hábil do cabloco, desceu em terra firme (p.54).
Ao surgir da nova aurora Senti o carro pairar Olhei e vi uma praia Sublime de encantar O mar revolto banhando As dunas da beira-mar (p.3).	Estavam num campo verde que se estendia por muitas léguas, até o mar revolto banhando as dunas da beira-mar. A burra-mula baixou a cabeça e foi comendo milho que nascia já debulhado, pronto para se comer. Ao sentir sede, a mula encontrou logo adiante um arbusto da altura de um pé de algodão de onde brotavam, em vez de capuchos, bolhas translúcidas do tamanho de laranjas. Abismado com o que viu, Ojuara levou à boca uma das bolhas (p. 54).
Lá eu vi rios de leite Barreiras de carne assada Lagoas de mel de abelha Atoleiros de coalhada Açudes de vinho puro	Com cinco dias e São Saruê, Ojuara já tinha visto coisas de cair o queixo: rios de leite, barreira de carne assada, atoleiro de coalhada, açude de vinho quinado, monte de carne quisada. E

Montes de carne guisada Pedras em São Saruê São de queijo e rapadura As cacimbas são café Já coado e com quentura De tudo assim por diante Existe em grande fartura Feijão lá nasce no mato Maduro e já cozinhado O arroz nasce nas várzeas Já prontinho e despulpado Peru nasce de escova Sem comer, vive cevado. Galinha põe todo dia Em vez de ovo é capão O trigo, em vez de semente Bota cachos só de pão Manteiga lá cai das nuvens Fazendo ruma no chão (p.3).	tinha provado do bom e do melhor. Macaxeira com manteiga de garrafa, queijo de coalho, queijo do sertão, panelada, buchada, mão-de-vaca, rabada, galinha de cabidela, guiné torrado, sarapatel, linguiça do sertão, paçoca, coxão de porco, tripa assada, farofa de bolão, baião de dois, cabeça de bode, costeletas de carneiro, sopa de traíra, ova de curimatá, agulhão-de-vela, agulha frita, galo-do-alto, ginga no dendê, titela de nambu, arribaça na brasa, cuscuz, tapioca, bolo preto, bolo de carimã, bolo-da-moça, batata-doce, banana-leite, doce de carambola, chouriço, doce de jerimum com leite, arroz doce, doce de mamão verde, tartaruga, tracajá, muçunã, ostra no coco, pamonha, canjica, canjicão, licores de jenipapo, de pitanga e de jabuticaba (p. 54-55).
Avistei uma cidade Como nunca vi igual Toda coberta de ouro E forrada de cristal Ali não existe pobre É tudo rico em geral Uma barra de ouro puro	Mas notou uma coisa. Não viu nenhum vestígio de gente. Nem o menor sinal de ouro, brilhante, prata, marfim, rubis e cristais que ele sabia existirem por lá em profusão. Será que o povo de São Saruê tinha levado suas riquezas para vender no exterior? (p.55).

Servindo de placa vi
Com as letras de brilhante
Chegando mais perto eu li
Dizia: - São Saruê
É este lugar aqui

Quando aviste o povo
Fiquei de tudo abismado
Uma gente alegre e forte
Um povo civilizado
Bom, tratável, benfazejo
Por todos fui abraçado (p.
3).

Figura 4 – Quadro comparativo entre a narrativa de Manuel Camilo dos Santos e a de Nei Leandro de Castro.

A leitura é evidente e nos possibilita duas formas de compreensão do texto. Uma mais tradicional, no caso do cordel, de Camilo dos Santos, em que é possível evidenciar o ritmo, a métrica, a rima, a história quase cantada. “O poeta assume a função de informante, ele conduz o ouvinte-leitor à audiência, atribuindo à narrativa um caráter explicatório, construído em torno dos versos que vão esclarecendo lance a lance toda a trama” (BARRETO, 2005, p. 1). Por seu turno, a versão de Nei Leandro de Castro se realiza em prosa, mas não menos poética, vai, aos poucos, sendo incorporada ao reforço narrativo que muito se aproxima da versão camiliana. As duas obras manifestam, em seus conteúdos, o desejo utópico de encontrar o paraíso, bem diferente da realidade árida do Sertão. O homem que passa por tantas necessidades, somente através da ordem do pensamento, consegue desfrutar de tanta fartura e condição digna de vida. O mergulho nesses dois universos narrativos não é apenas mágico, sentimental e vago, mas nos leva a uma percepção precisa do cotidiano. Edil Costa (2015, p. 54) aponta que:

O sonho de encontrar um lugar onde se possa viver com fartura, sem medo, livre, onde se possa dar vazão aos desejos e sem necessidade de esforço físico, tema recorrente desde os tempos mais remotos, hoje aparece, seja na literatura, seja nas artes visuais.

Além disso, os dois textos se inter cruzam e evidenciam traços que marcam elementos descritos em muitas narrativas orais advindas do período medieval. Segundo Vladimir Propp (1997), o conto maravilhoso pode ser compreendido como um gênero de contos que:

[...] começa por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro do doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição (Propp, 1997, p. 4).

Observamos que a descrição feita pelo autor muito se aproxima das características apresentadas nos textos, a começar pela viagem; há um exílio dos personagens, eles precisam desbravar o mundo, passar por desafios. O outro ponto interessante é a característica mágica, pois ambos passam pela terra de São Saruê, um lugar mítico, onde eles podem fruir de tudo que no mundo real seria impossível. Outro detalhe situa-se no retorno, uma vez que, nas duas narrativas, os heróis precisam retornar para suas cidades de origem, como uma forma de referendar o acontecido.

Além desses, outros aspectos podem ser levados em consideração quanto à intertextualidade dos textos: o aspecto religioso, costumes culturais e locais, a culinária e, por fim, o desejo utópico de felicidade e realização, em que todos vivem em harmonia e sociabilidade. Esses são temas muito frequentes em cantorias de improvisos de cantadores nordestinos.

Vale ressaltar que, além da intertextualidade, a tradição popular apresenta-se de maneira bem significativa nos textos analisados. Dessa forma, fica evidente que questões culturais, identitárias estão estritamente ligadas às narrativas. Nesse sentido, “a cultura é capaz de direcionar olhares e condicionar comportamentos, ela é concebida como uma rede de significados e trabalhos compartilhados, não totalmente conscientes, refeitos

e redefinidos em práticas coletivas” (Eagleton, 2005, p.168). As marcas da poesia oral estão presentes na própria situação em que esses relatos vão sendo reproduzidos em novas escrituras (cordéis, contos escritos, romance). Portanto, notamos que Nei Leandro de Castro está ciente da possibilidade de partilhar sua autoria com outros escritores da poesia oral, na medida em que traz, em seu texto, a presença da oralidade, levando, segundo as considerações de Almeida e Queiroz (2004, p. 26), “a abrir mão do princípio da originalidade literária, que privilegia o autor, para investir no coletivo, próprio da performance narrativa”.

Por fim, a narrativa de Nei Leandro de Castro revitaliza a atividade mágica de contar histórias, que pelo esforço da repetição, alimenta a tradição e sua permanência na contemporaneidade. Cada espaço de enunciação no texto representa uma voz que emerge entre as fendas da literatura escrita para tornar visível uma criação que é renovadora, individual e coletiva, a prova de que, embora seja escrito, o romance guarda consigo uma síntese da poesia popular/oral.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz:** as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

BARRETO, Luiz Antonio. Romances Velhos II. In: **Folclore:** invenção e comunicação. Aracaju:Typografia Editora/Scortecci Editora, 2005, p.1-6.

BENJAMIM, Walter.O narrador. In:**Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre a literatura e histórias da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

CASTRO, Nei Leandro. **As pelepas de Ojuara:** o homem que desafiou o Diabo. 4. ed. São Paulo: Arx, 2006.

COSTA, Edil Silva. **Ensaio de malandragem e preguiça**. Curitiba: Appris, 2015.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FLACH, Alessandra Bittencourt. **Vozes da memória**: o contador de histórias orais urbanas. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras. UFRGS: Porto Alegre, 2013.

FREITAS, Enelita de Souza. **Rituais do boi nos espaços da oralidade e da escrita**. São Paulo: EDUNEB, 2013.

FREITAS, Neide. (Tradução) Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2010, p. 07-26.

GOMES, Carolina de Aquino. **O riso diabólico residual n'As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MATOS, Gislayne Avelar. **O ofício do contador de histórias**: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar. 3. ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **Quando a voz ressoa na letra**: conceitos de oralidade e formação de professor de literatura. Disponível: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/36161/23364>. s/d. p.1-10.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral**: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins fontes, 1997.

PROPP, Vladimir. **Morfologiado conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1985.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TRADUÇÃO E LUTA PELO CONTROLE DE PODER: UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO

Naylane Araújo Matos¹

RESUMO: Este trabalho visa refletir sobre como as concepções existencialistas da linguagem e do sujeito têm gerado relações de poder entre “original” e tradução, autor/a e tradutor/a, com base nas reflexões acerca da tradução ao longo da história. Bem como, relacionar a construção dessas relações a instâncias de poder social, especialmente numa perspectiva de gênero. Para tanto, é apresentada uma revisão bibliográfica de textos de diversos autores que refletiram sobre a tradução, a fim de confrontar uma tradição nos Estudos da Tradução fortemente ligada às concepções existencialistas da linguagem e do sujeito, conforme aponta Arrojo (2013). Tal tradição apresenta sintomas de aspectos muito mais abrangentes da cultura ocidental, a saber, a construção de relações de poder em diversos seguimentos sociais. As relações de poder que se instauram social, cultural e historicamente geram marcas de diferença tanto na produção da tradução quanto no que se tem teorizado a seu respeito, refletindo, desse modo, quão contextual é o valor social do papel da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Tradução; Tradição; Relações de Poder; Gênero.

ABSTRACT: This work aims to reflect how essentialist concepts of language and subject have generated power relations between “original” and translation, author and translator, based on reflections about translation throughout history. As well as, to relate the construction of these relations to social power spheres, especially in a gender perspective. For that, it is presented a bibliography revision of diverse authors’ texts that reflected about translation, in order to confront a tradition in the Translation Studies strongly linked to essentialist concepts of language and subject, as Arrojo (2013) points out. Such tradition presents symptoms of wider aspects of the occidental culture, namely, the construction of power relation in diverse social spheres. Power relations socially, culturally and historically established generate marks of difference both in the translation production

¹Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

and in what has been theorized about it, reflecting how contextual the social value of the writing role is.

KEYWORDS: Translation Studies; Tradition; Power Relations; Gender.

Introdução

A literatura traduzida tem ocupado posição marginal em relação a uma “literatura nacional”. A construção romântica dos conceitos de qualidade, originalidade, criatividade e excelência estética faz o texto fonte ser visto como algo intocável (Hermans, 2014). A concepção desses elementos durante muitos séculos tem permeado as reflexões acerca do que é a tradução, o que é ou não correto no ato de traduzir, qual o papel do/a tradutor/a, dentre outras questões.

Tais reflexões têm construído uma tradição nos Estudos da Tradução fortemente ligada às concepções existencialistas da linguagem e do sujeito, conforme aponta Arrojo (2013). Ademais, são sintomas de aspectos muito mais abrangentes da cultura ocidental, a saber, a construção de relações de poder em diversos seguimentos sociais. As relações de poder que se instauram social, cultural e historicamente geram marcas de diferença tanto na produção das traduções quanto no que se tem teorizado a seu respeito, refletindo, desse modo, quão contextual é o valor social do papel da escrita.

Nesse sentido, este trabalho visa refletir sobre como as concepções existencialistas da linguagem e do sujeito têm gerado relações de poder entre “original” e tradução, autor/a e tradutor/a, com base nas reflexões acerca da tradução ao longo da história. Bem como, relacionar a construção dessas relações a instâncias de poder social, especialmente numa perspectiva de gênero.

As concepções de linguagem e sujeito e suas implicações para e na tradução

No ensaio “Escrita, interpretação e a luta pelo poder no controle de significado: cenas de Kafka, Borges e Kosztolányi”, publicado em *Tradução e relações de poder* (2013), Rosemary Arrojo discute como as concepções de

linguagem e sujeito estabelecem parâmetros para pensar a tradução e o jogo de poder que se instaura nas variadas formas de conhecimento. Com base na filosofia desconstrucionista de Nietzsche – tão importante para o pensamento de influentes autores como Foucault e Derrida, por exemplo – a autora reflete sobre textualidade e poder utilizando exemplos de histórias e personagens de Kafka, Borges e Kosztolányi.

Para Arrojo, não há texto sem atividade de interpretação, ou seja, sem sua leitura. Esta, por sua vez, está completamente relacionada à vontade de poder e, portanto, é muito mais uma forma de posse que “proteção ou meramente reprodução do significado do outro” (2013, p. 73). Tal conclusão nos coloca a seguinte pergunta: Se a tradução requer leitura/interpretação, como poderia o/a tradutor/a proteger ou meramente reproduzir os significados construídos pelo/a autor/a do texto que traduz?

A metáfora nietzschiana que relaciona o labirinto à textualidade embasa a discussão que Arrojo levanta acerca da proliferação de significados de um texto ou de mundo. No pensamento pós-moderno, cuja linguagem é posta como elemento central, a concepção de realidade é puramente discursiva, de modo que “nada nem ninguém pode afirmar estar fora do domínio da interpretação” (Arrojo, 2013, p. 72). Logo, a ilusória sensação de domínio da realidade advém da possibilidade de encontrarmos uma linha interpretativa que nos pareça adequada para a leitura de um determinado texto/mundo.

Usando exemplos de textos literários, Arrojo (2013, p. 75) explora figurativamente a construção do texto/labirinto:

Assim como um texto, a construção supostamente finalizada também resiste bravamente a uma conclusão na medida em que seu construtor parece não ser capaz de planejar uma estratégia defensiva que a torne invulnerável a qualquer outra criatura de toca e potencial invasora.

A vulnerabilidade do labirinto textual – polissêmico – enfurece seu/sua construtor/a – que aqui chamaremos de autor/a – uma vez que este/esta se vê impossibilitado de lutar contra seu/sua invasor/a – o/a qual podemos chamar de tradutor/a –, podendo, assim, apagar sua autoridade de mestre

soberano da construção. Nessa perspectiva, a tradução abala as fronteiras entre sujeito (autor/a) e objeto (texto), tornando impossível a distinção clara entre o legítimo dono e o invasor, entre o construtor e o desconstrutor.

Ao longo da história da tradução, podemos constatar as “tentativas obcecadas”, para usar as palavras de Arrojo (2013, p. 78), de diferenciação entre o construtor/autor e o Outro intruso ou tradutor. Vejamos a seguir as reflexões de alguns autores acerca da tradução e do papel do/a tradutor/a ao longo da história.

Conceitos hierarquizadores nas teorias, práticas e história da tradução

De acordo com o Steiner (2005), a bibliografia sobre teoria, prática e história da tradução é dividida em quatro períodos: 1) período empírico; 2) período hermenêutico; 3) período da tradução automática e; 3) retorno à hermenêutica. Grosso modo, o primeiro período vai de Cícero (46 a.C.) a Hölderlin (1804) e compreende um momento empírico, no qual as reflexões acerca do ato de traduzir estão estreitamente ligadas à experiência da tradução. No segundo período, “a questão da natureza da tradução é posicionada no interior das teorias mais gerais da linguagem e da mente” (Steiner, 2005, p. 260. Tradução de Carlos Alberto Faraco), apresenta um forte caráter filosófico e influência hermenêutica que perdura até 1946. O terceiro período é marcado pelas reflexões sobre a tradução automática na década de 1940 e se caracteriza pela aplicação da linguística estrutural e da teoria da comunicação à tradução. O quarto, em paralelo com o terceiro, retoma as questões hermenêuticas e filosóficas, evidenciando a interdisciplinaridade da tradução.

Ao nos depararmos com textos de diversos pensadores desses quatro períodos estabelecidos por Steiner, que, diga-se de passagem, não possuem linhas divisórias absolutas, podemos notar como suas reflexões estão permeadas pelos conceitos de fidelidade e originalidade. Em “Da tradução correta” (1420-26), Leonardo B. Arentino, ao criticar tradutores e falar das suas experiências de tradução do grego para o latim, trabalha com as dualidades de tradução correta/certa e tradução errada, com o que seria boa ou má tradução. Para o autor:

Toda a graça da tradução consiste em traduzir corretamente o que foi escrito em uma língua para outra. [...] Traduzir corretamente é uma tarefa importante e difícil. Em primeiro lugar, deve-se ter conhecimento da língua da qual se translada; não basta ter um conhecimento superficial e comum; tem que ser profundo e abrangente, adquirido mediante ensinamento dos filósofos, oradores, poetas e outros escritores. [...] A primeira preocupação do tradutor deverá ser o conhecimento aprimorado da língua da qual traduz. [...] Ademais, deve possuir a língua a qual traduz de tal maneira que exerça domínio e pleno poder sobre ela. (Arentino, 2006, p. 54-59. Tradução de Rafael Carmolingo)

Notamos que além das questões binárias, Arentino estabelece um padrão e perfil de tradutor que tenha domínio abrangente da língua e familiaridade com escritores eruditos (filósofos, oradores, poetas). Também traz a questão do poder que o tradutor deve exercer sobre a língua da qual traduz.

Os apontamentos do autor nos motivam a refletir sobre o que seria de fato o domínio abrangente de uma língua, posto que, como menciona Steiner (2005), toda língua sofre mudanças linguísticas e sociais, as convenções gramaticais se alteram e seu uso se relaciona à práticas culturais. Portanto, dialogando com a metáfora nietzschiana apresentada por Arrojo, do texto como um labirinto, podemos afirmar que, diante da polissemia do texto a ser traduzido, a tradução só poderia oferecer uma possibilidade interpretativa em meio a tantas outras, de modo que não seria possível falar de tradução correta ou incorreta nem o tradutor jamais poderia exercer pleno domínio e poder sobre a língua que está traduzindo.

Esse pleno poder também estaria longe de ser alcançado pelo autor/construtor do texto/labirinto, porque, segundo Arrojo:

Embora criação seja inevitavelmente associada com a incansável vontade de poder do animal que busca a posse exclusiva da verdade, a conquista de finalização absoluta e quietude parecem ser apenas concebidas no sono eterno, pois o próprio construtor enquanto vivo e acordado não consegue evitar desfazer e refazer seu próprio trabalho.

Se a construção de um texto/labirinto está inevitavelmente relacionada à revisão e reinterpretação, resistindo infinitamente a qualquer possibilidade de finalização ou perfeito encerramento, descobrimos o animal criador dolorosamente dividido entre sua condição humana que o amarra ao provisório e finito e seu desejo de ser divino,

ou seja, ser totalitário, senhor, soberano da verdade e do destino. (Arrojo, 2013, p. 78-79)

Essa busca e desejo de poder que coloca a presença como autoridade (divino, senhor, soberano) é questionada por Derrida (2005) em sua metáfora da figura paterna do logos. Em *A farmácia de Platão* (1972), o pensador questiona a figura do Pai fundante da metafísica ocidental que constrói dualismos, relações binárias e conceitos hierarquizadores. Tais conceitos, dualismos e binarismos permeiam toda a teoria, prática e história da tradução.

Assim como Leonardo Arentino, outros autores de destaque no período empírico apresentado por Steiner demarcaram a posição de inferioridade da tradução e do tradutor. Em 1540, Dolet (2004) prescrevia maneiras de bem traduzir, levando em conta o entendimento perfeito da língua a ser traduzida, do sentido do texto a ser traduzido e a harmonia da linguagem. Em 1680, Dryden apresentava três possibilidades de tradução: 1) a metáfrase – ou tradução palavra por palavra, linha por linha; 2) a paráfrase – “ou tradução com latitude, na qual o autor é mantido a vista pelo tradutor” (Dryden, 2012, p. 43. Tradução de Vânia Viotto e Renée Machado) e; 3) imitação – onde o tradutor atua de maneira livre. O autor advoga pela segunda e critica a terceira. Mais de um século depois, em 1791, Tytler (2012), embora considere as diferenças entre as línguas, fala em espírito do original e o papel do tradutor em manter a fluência da composição do texto que traduz.

Do mesmo modo, autores da corrente hermenêutica colocam a fidelidade como exigência primeira da tradução e reforçam o papel de subserviência do tradutor:

Essa fidelidade deve ser dirigida ao verdadeiro caráter do original, o qual não deve ser abandonado em favor de seus elementos fortuitos; da mesma forma com que toda boa tradução deve partir do simples e desprezioso amor pelo original, passar pelo estudo dele derivado, e retornar ao ponto de partida. [...] Na medida em que se faz sentir o estranho ao invés da estranheza, a tradução alcançou suas mais altas finalidades; entretanto, no momento em que aparece a estranheza em si, talvez até mesmo obscurecendo o estranho, o tradutor revela não estar à altura do seu original. (Humboldt, 2010, p. 97. Tradução de Susana Lages)

Ou segundo Goethe: “Para a multidão, sobre a qual deve exercer influência, a tradução singela é sempre a melhor. As traduções críticas que rivalizam com o original só servem, na verdade, para o entretenimento dos estudiosos” (2010, p. 19. Tradução de Rosvitha Blume).

No que concerne ao tradutor, de acordo com Schleiermacher, este “tem a obrigação tanto quanto qualquer um, de manter ao menos o mesmo zelo pela limpeza e perfeição da língua, de seguir a mesma leveza e naturalidade estilística que deve ser louvada em seu autor na língua original” (2010, p. 64-65. Tradução de Celso Braidão).

A concepção do texto “original” como algo fixo, estático, fechado de significados, restringe e alije os direitos dos/as tradutores, negando-lhes o privilégio de autoria e taxando-lhes de traidores e incompetentes. Para Arrojo (2013, p. 85), a busca pelo controle de significado estabelece relações de poder no campo da tradução, uma vez que reflete a luta pelo “poder para determinar a “verdade” de um texto”. Tal luta tem sido “decidida em favor daqueles considerados “senhores de direito” dos significados dos seus textos” e, portanto, “merecem respeito incondicional de qualquer um que ousa entrar na sua “propriedade” textual. Essa luta pelo controle de poder tem definido hierarquias no campo da tradução e reforçado desigualdades sociais, como podemos ver a seguir.

Tradução e os reflexos de desigualdades sociais

Em “Sobre os diferentes métodos de tradução”, texto de 1813, Schleiermacher (2010, Tradução de Celso Braidão) questiona:

Quem não gostaria de apresentar sua língua materna em todo lugar na beleza mais popular de qual cada gênero é capaz? Quem não preferiria gerar filhos que representem a raça paterna pura em vez de bastardos? (p. 57)

Mas o que se pode retrucar quando um tradutor diz ao leitor: – aqui eu te trago o livro como o homem o teria escrito se ele o tivesse escrito em alemão, e o leitor lhe responde: – agradeço-lhe como se tivesse me trazido o retrato do homem como ele seria se sua mãe o tivesse concebido com um outro pai? (p. 75)

Essas passagens fazem lembrar a personagem Desirée e seu bebê, do conto “Desirée’s baby”, da escritora americana Kate Chopin, de 1893. No contexto de escravidão do sul dos Estados Unidos, Desirée se casa e tem um filho com Armand. Ambos brancos, são surpreendidos com o tom de pele escura do bebê. Atribuindo a ancestralidade negra à Desirée (pois tivera sido adotada e nada se sabia a respeito de sua origem), Armand rejeita a ela e ao filho, queimando seus pertences e mandando-os embora. Ironicamente, ele encontra uma carta de sua mãe para seu pai com a revelação de que ela viera de uma família escrava, sendo Armand, portanto, a parte negra do bebê.

As metáforas utilizadas por Schleiermacher se relacionam com o conto de Chopin de duas principais maneiras. Primeiro porque evidenciam a responsabilidade feminina na reprodução de uma “raça pura”; segundo porque demonstram aspectos do racismo; terceiro porque levantam a questão de origem – tão difusa para um texto traduzido, posto que mesmo o “original” se origina de outros textos anteriores, quanto para o bebê de Desirée. Tanto as reflexões de Schleiermacher acerca da tradução quanto a representação provocativa feita por Chopin no texto literário refletem quão contextual é o valor social do papel da escrita e como tais obras apontam para a diferença social de gênero e raça.

Para pensar o contexto do conto, consideramos a reflexão que Angela Davis (2016) apresenta acerca da sólida união entre racismo e sexismo, no final do século XIX e início do século XX, nos Estados Unidos. De um lado a supremacia branca insistia em reforçar a superioridade da raça anglo-saxã, do outro, não antagonicamente, a supremacia masculina propagava ideias que denotavam a inferioridade feminina. As mulheres brancas, sendo apenas instrumentos de reprodução, foram responsabilizadas pela manutenção da “raça humana”, ou melhor dizendo, da “raça anglo-saxã”. Assim, racismo e sexismo fortalecia-os mutuamente.

Do mesmo modo, a autora aponta que a campanha feminista pelo controle da natalidade se tornou suscetível ao movimento eugenista, abraçando a ideologia racista predominante que propagava o “suicídio” da raça negra. Esses aspectos mais abrangentes (de cunhos sócio histórico e cultural) aparecem em toda a teoria, prática e história da tradução.

Schleiermacher coloca a tradução como o filho bastardo, a não representação da raça pura, o sinal de infidelidade. Há uma forte tradição nos Estudos da Tradução que reproduz e reforça a relação de poder na divisão de gênero, como Chamberlain (1998) cuidadosamente analisa no famoso texto “Gênero e a metafórica da tradução”.

Trazendo o exemplo da pianista e compositora alemã Clara Schumann, Chamberlain introduz sua análise abordando o apagamento da mulher artista e os papéis secundários dedicados à mulher. Dona de talento e capacidade criativa, Schumann ficou conhecida apenas por interpretar obras do marido. Semelhantemente, Maria Anna Mozart não passa de uma nota de rodapé na história do seu irmão Wolfgang Amadeus Mozart. Tão talentosa quanto ele, Nannerl (assim apelidada) foi obrigada a deixar a vida artística para assumir tarefas apropriadas para uma mulher de sua época: costurar, procurar marido, etc².

De fato, como coloca Chamberlain, as tarefas da vida privada, especialmente a dedicação à maternidade, tem alijado das mulheres o direito de atuarem em espaços públicos e há apagamento da mulher artista. A ideia de autoria/criação é relacionada à figura masculina, enquanto que a obra derivada (considerada secundária) é permitida e assimilada à figura feminina. A própria terminologia da tradução se encarrega de apresentar O original (masculino) em oposição à tradução (feminino). Na metafórica da tradução, O original masculino está associada ao Pai, ao Autor, ao Marido e a tradução à mulher.

Para Chamberlain (1998, p. 38-39) esses binarismos se estabelecem em função do “paradigma de gênero relacionado à distribuição de poder na família e no Estado”. Como reflexo, temos a sexualização da tradução que, no século XVII, “aparece talvez, mais comumente, sob o rótulo *les belles infidèles* – como as mulheres, diria o provérbio, as traduções ou são belas ou são fiéis”.

²Informações disponíveis na matéria “Mozart tinha uma irmã tão talentosa quanto ele”, por Ione Aguiar, em: http://www.huffpostbrasil.com/2015/11/25/mozart-irma-talentosa-_n_8648926.html. A peça *The Other Mozart*, escrita e encenada por Sylvia Milo, resgata e expõe a história de Maria Anna Mozart.

Para *Les belles infidèles*, a fidelidade é definida por um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor). Contudo, o infame modelo “marido-mulher” opera aqui como deve ter sido no casamento tradicional: a esposa/tradução “infidel” é publicamente julgada por crimes que o marido/original por lei é isento de cometer. Em resumo, esse contrato isenta o original da culpa por infidelidade. Tal atitude, denuncia o verdadeiro conflito acerca do problema da paternidade e da tradução; imita o sistema de reinado patrilinear no qual a paternidade, não a maternidade, legitima a prole. (Chamberlain, 1998, p. 39)

Dois séculos depois, Schleiermacher reforça a questão da fidelidade como condição fundamental para a produção de uma tradução legítima, a preocupação com a paternidade do texto. Antes dele, porém, Chamberlain menciona outros autores como: o conde de Roscommon (ainda no século XVII), que coloca o tradutor como homem e o texto como a mulher que deve ter sua castidade preservada, sendo a virgindade uma página em branco que deve carregar a impressão do autor; Thomas Francklin, que, em seu tratado sobre a tradução (século XVIII), também “descreve o tradutor como um homem que usurpa o papel do autor” (Chamberlain, 1998, p. 41), sendo o autor a amante que precisa ser seduzida pelo tradutor; Cowper, que feminiliza o texto e torna sua reputação/fidelidade uma responsabilidade do tradutor/autor (masculino) e; Abrams, que resume a relação do tradutor e da língua mãe (feminina) à fidelidade e castidade.

Do mesmo modo, Chamberlain analisa outras metáforas do século XX, posteriores a de Schleiermacher, como as Drant e Gavronsky, que além das políticas de gênero, destacam políticas do colonialismo. “O tradutor, para Gavronsky, é um macho que repete em nível sexual os mesmos crimes que todo país colonizador comete em suas colônias” (Chamberlain, 1998, p. 47).

No que concerne à teoria da tradução contemporânea, a autora cita *After Babel* e chama atenção para o fato de que Steiner ilustra a persistência daquilo que ela chama de política do original e sua lógica de violência, a medida em que, como ele mesmo coloca no prefácio à segunda edição da obra, defende “o modelo de “quatro estágios” do movimento hermenêutico no ato de tradução [...] – “confiança inicial-agressão-incorporação-reciprocidade ou restituição” (Steiner, 2005, p. 17. Tradução de Carlos Alberto Faraco).

A primeira, a da “custódia inicial”, descreve o desejo do tradutor de apostar no texto, acreditando que dele retirará alguma coisa. Na segunda fase, o tradutor toma uma atitude explicitamente agressiva, “penetrando” e “capturando” o texto, é o que Steiner chamar de “penetração apropriativa”, um ato comparado de maneira explícita à apropriação crótica³. Na terceira fase, o texto cativo deve ser “naturalizado”, deve tornar-se parte da linguagem do tradutor, literalmente incorporada ou corporificada. Finalmente, para compensar esse “estupro apropriativo”, o tradutor deve reestabelecer o equilíbrio, lançar-se num ato de reciprocidade para retificar o ato de agressão. Seu modelo para este ato de restituição, diz ele, “é o mesmo da *Antropologie structurale* de Lévi-Strauss, que vê as estruturas sociais como tentativas de atingirem um equilíbrio dinâmico, através da troca de palavra, mulheres e bens materiais”. Steiner torna então explícita a relação entre troca de mulheres, por exemplo, e troca de palavras de uma língua por palavras de outra língua. (Chamberlain, 1998, p. 47-48)

Como podemos observar, o modelo defendido por Steiner reproduz o discurso sexista utilizado para pensar a tradução. O autor também aponta que há um mundo linguístico das mulheres, assim como há um mundo linguístico das crianças, justificando que:

Os dois grupos foram mantidos numa condição de inferioridade privilegiada. Os dois foram vítimas de óbvios modos de exploração – sexual, legal, econômica – ao mesmo tempo em que foram alvo de uma mitologia de especial estima. Assim, a sentimentalização da superioridade moral das mulheres e das crianças pequenas concorria com formas brutais de sujeição erótica e econômica. Sob pressão sociológica e psicológica, as duas minorias desenvolveram códigos internos de comunicação e defesa. (Steiner, 2005, p. 63. Tradução de Carlos Alberto Faraco)

As interações do sexual e do linguístico são evidentes para Steiner. “Homens e mulheres vivenciam, durante suas vidas, as fortes barreiras sutis que a identidade de gênero interpõe à comunicação” (2005, p. 65. Tradução de Carlos Alberto Faraco). Embora o autor ofereça contribuições extremamente relevantes aos Estudos da Tradução em *After Babel*, suas analogias linguísticas estão fortemente centradas no masculino e, apesar de reconhecer as forças sociais e econômicas nas diferenças de linguagem, acaba apontando para questões biológicas. Inclusive, é importante salientar que “identidade de gênero” na frase acima representa uma escolha do tradutor, uma vez que Steiner usa “sexual identity”.

³Na edição utilizada, a palavra está “crótica”, sendo, provavelmente um erro de digitação da palavra crítica.

As bases de diferenciação são, claro, amplamente econômicas e sociais. As variações linguísticas de gênero evoluem por causa da divisão do trabalho; a distribuição de obrigação e descanso no interior da mesma comunidade é diferente para homens e mulheres. [...] Mas algumas diferenças linguísticas apontam em direção a uma base fisiológica ou, para ser mais preciso, para uma zona intermediária entre o biológico e o social. (Steiner, 2005, p. 68. Tradução de Carlos Alberto Faraco)

O próprio Steiner sinaliza para o fato de que “a maior parte da arte e do registro histórico foi feita pelos homens. O processo de “tradução sexual” ou da ruptura do intercâmbio linguístico é visto, quase invariavelmente, por um enfoque masculino” (2005, p. 69, Tradução de Carlos Alberto Faraco). Prova disso, é não aparecer sequer um nome de mulher nos períodos mencionados por Steiner quanto à bibliografia da teoria, prática e história da tradução.

Considerações finais

Como vimos nos trechos de textos que compõem a bibliografia dos Estudos da Tradução, há uma tradição fortemente arraigada nas concepções essencialistas de linguagem e sujeito. Essa tradição “determinou que o autor é o único criador legítimo de significado permitido nesse retiro especial” e que tradutores não passam de “meros copiadores ou escritores marginais” (Arrojo, 2012, p. 86). Ademais, ela reflete sintomas de outros aspectos da cultura ocidental, a saber, a relação de poder na divisão de gênero, conforme analisou Lori Chamberlain (1998).

Desse modo, diante de toda uma tradição nos Estudos da Tradução que essencializa a linguagem e o sujeito e que reproduz relações de poder na divisão de diversos seguimentos sociais, é muito importante que se construam e se propaguem novos discursos; que mulheres traduzam e escrevam sobre o processo de tradução; que cresça a oferta de traduções subversivas que exponham o “original” ao risco da perda de seu falo, sua paternidade, sua autoridade e sua originalidade (Chamberlain, 1998); que as traduções possam desconstruir, dessacralizar e descanonizar os chamados “originais”.

REFERÊNCIAS

ARENTINO, Leonardo Bruni. Da tradução correta. Tradução de Rafael Carmolingo. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

ARROJO, Rosemary. Escrita, interpretação e a luta pelo poder no controle de significado: cenas de Kafka, Borges e Kosztolányi. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *Tradução e relação de poder*. Tubarão: Editora Copiart, 2013.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. In: OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: FAPESP/UNICAMP, 1998.

CHOPIN, Kate. Desirée 's baby. Disponível em: <http://www.pbs.org/katechopin/library/desireesbaby.html>. Acesso em: 19 jun, 2017.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

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

DRYDEN, John. Do "Prefácio" às Epístolas de Ovídio. Tradução de Vânia Viotto e Renée Machado. In: MILTON, John; VILLA, Dirceu (Orgs.). *Os escritos clássicos ingleses sobre tradução – 1615-1791*. São Paulo: Humanitas: CAPES, 2012.

DOLET, Étienne. A maneira de bem traduzir de uma língua para outra. Tradução de Pierre Guisan. In: FAVERI, Cláudia; TORRES, Marie-Hélène (Orgs.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 2, Francês-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

GOETHE, Johann. Três trechos sobre tradução. Tradução de Rosvitha Blume. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol.

1, Alemão-Português. UFSC: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

HERMANS, Theo (Org.). *The manipulation of literature: studies in literary translations*. NY: Routledge, 2014.

HUMBOLDT, Hilhelm von. Introdução a Agamêmnon. Tradução de Susana Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 1, Alemão-Português. UFSC: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

SCHLEIRMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso Braidia. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 1, Alemão-Português. UFSC: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. London: Oxford University Press, 3º ed. 2005.

_____. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

TYTLER, Alexander. Um ensaio sobre os princípios da tradução. Tradução não identificada. In: MILTON, John; VILLA, Dirceu (Orgs.). *Os escritos clássicos ingleses sobre tradução – 1615-1791*. São Paulo: Humanitas: CAPES, 2012.

A CONSTRUÇÃO DO LIVRO: MATERIALIDADE E CONFORMAÇÃO

Mariana Elia¹

RESUMO:A partir da análise dos textos “Figuras do autor”, “Comunidades de leitores” e “Do livro à leitura”, do historiador francês Roger Chartier (1998; 2011), procura-se depreender algumas questões em torno da construção do livro e das formas de conformação autoral. Para isso, foram separadas algumas premissas: (1) a perigrafia é um dos elementos constituintes do livro; (2) o livro é um objeto que será apreendido por outro que não o autor e um objeto de mercado. O objetivo é discutir as possibilidades de aproximação da produção editorial de uma reflexão crítica a respeito dos textos perigráficos que tornam o texto literário uma obra.

PALAVRAS-CHAVE: Circulação literária, perigrafia, autor, editor.

ABSTRACT:Analyzing the texts “Figures of the Author”, “Communities of Readers”, and “From Book to Reading”, by the French historian Roger Chartier (1998; 2011), we intend to highlight some questions about the composition of the book and the forms of creating an author. Some premises were suggested in order to organize the discussion: (1) paratext is an establishing element of the book; (2) the book is an object taken by someone who is not the author, besides being an object for the market. The goal of this paper is to discuss the possibilities of approach between the publishing field and a critical thinking about paratext – which makes a writing become an oeuvre.

KEYWORDS: Literary circulation, paratext, author, editor.

Pensar o livro como um dispositivo de materialização de uma obra requer o estudo sobre as formas de circulação do escrito e as práticas de sua leitura. A proposta aqui é encaminhar alguns pontos para essa reflexão, tendo em mente a maneira como o livro, considerando-o um objeto com suas características materiais, conforma um autor e uma obra. Para isso, destacam-se duas premissas: (1) a perigrafia é um dos elementos constituintes do livro; (2) o livro é um objeto que será apreendido por outro que não o autor e um objeto de mercado.

¹ Mestre pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Para a primeira premissa, busca-se apoio na afirmação de Gérard Genette: “Paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro” (Genette, 2009, p. 9). Nesse sentido, a uma obra não basta um escrito, é preciso contorná-lo com elementos adicionais.

A respeito desses elementos, resgatamos a sistematização de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (Compagnon, 2007, p. 104-5). Compagnon trabalha com a ideia de perigrafia como moldura, no sentido de que é por ali que se inicia a receptibilidade de um texto. A moldura de um quadro, por exemplo, é já parte dele, ao mesmo tempo que não é o quadro propriamente. A moldura se apresenta como um contorno que não é nem dentro nem fora. Lugar de “transição” e de “transação”, como diz Genette, a partir do qual se pode investir na narrativa ou retroceder, dialogando desde já com a obra.

No caso da perigrafia, os textos que acompanham uma narrativa são responsáveis por compor o livro como um objeto pronto a ser apreendido, e o fazem preparando o leitor para o conteúdo ficcional. Considerando que esses elementos de contorno não se fazem por si, compreende-se a necessidade de um outro que trabalha essa moldura que “segura” o escrito principal. Esse outro seria o editor, evidentemente, aquele que lê a escrita narrativa antes e tem em mente um leitor potencial. Ou seja, tem em mente a leitura no momento de construção do livro. O editor é aquele que compõe o livro, monta com elementos nucleares e perigráficos aquilo que se tornará a obra.

Podemos talvez propor um paralelo: ao texto, é necessário uma perigrafia; ao autor, um editor. Será? Certamente a questão não é tão simples, mas conservaremos esses elementos por enquanto para tentar entender de que forma a relação entre texto, leitor e autor pode ser intermediada pelo livro.

Para pensar essas questões, buscamos a reflexão de Roger Chartier, principalmente nos textos “Figuras do autor” e “Comunidades de leitores”, do livro *A ordem dos livros* (Chartier, 1998), e “Do livro à leitura”, presente em *Práticas da leitura* (Chartier, 2011).

Em “Figuras do autor”, Chartier parte da palestra proferida por Foucault “O que é um autor?” (Foucault, 1994) para retomar o percurso da

construção do conceito de propriedade literária. Segundo ele, fosse na Inglaterra no início do século XVIII, fosse no Antigo Regime francês, o autor-proprietário nasceu a partir da ameaça que se fazia aos livreiros-impressores. Lembramos que, naquela época, era comum o indivíduo escrever um texto e cedê-lo ao impressor, que ganhava em cima das vendas. Muitos escritores não recebiam por isso, outros tantos recebiam em exemplares. Na escrita, a transição de uma relação de mecenato para de mercado não se deu sem polêmicas. Até 1709, na Inglaterra, os livreiros podiam vender o livro que lhes era cedido como se eles fossem aquilo que hoje chamaríamos de detentores do copyright. Diante da ameaça de limitar essa garantia de reprodução, os impressores-livreiros reivindicaram o direito irrevogável do autor. Se este, que tem pleno direito por sua obra, cedeu o texto para aquele, o livreiro, imprimir e disseminar, é direito desse livreiro fazê-lo como e quanto quisesse.

Diderot utiliza o mesmo argumento para a França em meados do século XVIII, reclamando a plenitude da propriedade literária. Como diz Chartier: “Longe de nascer de uma aplicação particular do direito individual de propriedade, a afirmação da propriedade literária deriva diretamente da defesa da livraria que garante um direito exclusivo sobre um título ao livreiro que o obteve” (Chartier, 1998, p. 38).

Esse não era, no entanto, ponto pacífico na época. Havia quem argumentasse que a propriedade literária imprimia um monopólio do saber contrário ao século das luzes e que as ideias, em si, eram um bem comum. Outros, por sua vez, contrapunham essa opinião trazendo à baila a singularidade da expressão, ou seja, colocando no jogo princípios da estética e da forma – o que não deixa de ser tema bastante recorrente nos dias de hoje.

O que queremos destacar aqui é que, de todo modo, a despeito de a propriedade literária ser ou não direito do autor, mantém-se a relação de dependência entre obra e sua impressão. Pois seja na relação de mecenato, em que a gratificação é dada sem valor monetário, seja na relação mais burguesa, em que o trabalho de escrita é remunerado como outro qualquer, texto só é obra quando publicado se faz. A impressão do nome do autor

varia conforme os costumes, a permanência de certos valores aristocráticos frente ao incipiente mercado também, mas a edição da obra parece ponto comum para a elevação de status de um escrito.

Para além da relação com os impressores, o historiador francês trabalha também com a lexicologia para embasar sua reflexão. Pois, ainda que haja resistência entre escritores em assumir a importância do impresso, Chartier mostra que a relação é íntima desde muito tempo. Ele resgata dois dicionários do século XVII que definem autor (na acepção literária) como aquele que tem uma obra editada. Repetimos para que fique claro: **editada**. O que nos faz depreender então que a autoria tal como a conhecemos hoje está atrelada ao papel do editor, pelo menos desde o século XVII. (Pois é bem verdade que Chartier diferencia essa acepção dos dois séculos imediatamente anteriores, quando o manuscrito e a impressão eram ambos deflagradores da posição autoral. Da mesma forma, ressaltamos o contraste com dicionários em português, como o de Rafael Bluteau, de 1728, que inclui o manuscrito, ao lado do impresso, como critério definidor de livro [Bluteau, 1728, p. 164], e sua versão complementada por Antonio de Moraes Silva, de 1789, que o define como coleção de cadernos escritos em letra de mão ou impressos em tipos [Bluteau e Silva, 1789, p. 30].)

Entretanto, seguindo a análise histórica de Chartier, compreendemos que a publicação, o processo de concretizar em livro um escrito, é o que faz a passagem de um escritor para autor, principalmente quando a relação de mercado começa a entrar no circuito literário. Citemos, para enfatizar:

Para esses dois dicionários [do francês], do fim do século XVII, o termo autor não pode ser aplicado a qualquer um que escreveu uma obra, ele distingue entre todos os “escritores” apenas aqueles que quiseram ter publicadas as suas obras. Para “erigir-se como autor”, escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público, por meio da impressão (Chartier, 1998, p. 45).

A conclusão a que chega o historiador, ao fim e ao cabo, coincide com a definição de Bluteau, que diz ser o livro obra que “quis dar parte ao público, à posteridade” (Bluteau, 1728, p. 164).

De volta às premissas propostas no início deste artigo: paratexto e livro-objeto. O escrito para circular apoia-se na publicação, que por sua vez

se faz necessariamente com uso de uma perigrafia. O uso recorrente de prefácios nos romances do século XIX nos dá uma pista a esse respeito. O livro, enquanto objeto, oferece essa circulação de que necessita o escrito, ao mesmo tempo que reclama por paratextos para que possa ele mesmo existir.

E o autor? Parece que a necessidade de dar corpo a um discurso caminha junto com o desejo de dar corpo a um nome. O percurso do livro, tendo suas transformações no formato, na disposição textual, no material de que é feito, apresenta diversos aspectos dessa busca por um corpo, de uma materialidade, a oferecer-se a um discurso. Os elementos perigráficos têm bastante importância nesse processo, e incluímos aí aspectos como o título, o nome do autor na capa, os itens que compõem a página de rosto, entre outros. Esses elementos dão forma a um objeto literário, ainda de maneira diferente da narrativa em si.

Quando nos referimos ao desejo de dar corpo a um nome, por sua vez, temos em mente o esforço crescente em fazer sobressair uma assinatura da obra e, com isso, sobressair a mão que faz essa assinatura. Tomemos, por exemplo, a capa, que passa a ser peça componente do livro no século XVIII (Araújo, 2008, p. 435), ou mesmo a impressão de um nome nessa capa. Esses elementos foram sendo acrescentados ao objeto livro de acordo com a criação de certos padrões. Tomemos ainda os antetextos (prefácios, advertências, nota ao leitor, epígrafes). Eles tratam da narrativa a ser lida, mas também adquirem um caráter performático, ao jogar com o referencial e com o ficcional, com o autor real e empírico, gerando como resultado os contornos da figura autoral.

Além disso, o trabalho de configuração desses paratextos desmascara talvez tanto a premissa de editores a respeito do que o leitor deve saber sobre o autor quanto as formas de controle que editores e autores presumem ter sobre a obra e sobre as leituras que poderão advir. A respeito dessa tentativa de controle de que lançam mão autor e editor, tomamos de empréstimo a síntese de Michel de Certeau: “A criatividade do leitor cresce à medida que decresce a instituição que a controlava” (Certeau apud Chartier, 1998, p. 26).

Em “Do livro à leitura”, Roger Chartier reflete sobre as práticas de leitura, o que não traria muitos elementos para a nossa discussão não fosse o fato de embasar sua análise nas aquisições e limites da história do impresso. Considera assim que as significações dadas ao texto dependem não só do autor e do leitor, como também do impressor, “que compõe as formas tipográficas”, naturalmente nos fazendo estender ao editor, que compõe os elementos constituintes da página e do livro. É importante lembrar que o impressor foi, aos poucos, perdendo espaço nesse cenário de produção, à medida que uma casa editorial dominava mais etapas da produção. Da mesma forma, a dupla função impressor-livreiro foi se apartando para gerar dois núcleos da cadeia do livro. O impressor hoje em dia não responde legalmente pela obra, como ocorre com editores e autores. Aos livreiros resta o risco de recolhimento dos exemplares, perda de venda ou gestos de negociação apartados do direito de propriedade ou intelectual.

Ao diferenciar a produção de textos da produção de livros, Chartier destaca o trabalho de tipografia, da disposição textual, das determinações do editor. Essas determinações participam da significação proposta ao leitor, ao lado do conjunto de senhas que é o texto feito pelo autor. É como se a edição oferecesse novas chaves de leitura e de legibilidade.

Os dispositivos tipográficos têm, portanto, tanta importância, ou até mais, do que os “sinais” textuais, pois são eles que dão suportes móveis às possíveis atualizações do texto. Permitem um comércio perpétuo entre textos imóveis e leitores que mudam, traduzindo no impresso as mutações de horizonte de expectativa do público e propondo novas significações além daquelas que o autor pretendia impor a seus primeiros leitores (Chartier, 2011, p. 100).

É o que ele reitera em “Comunidades de leitores”, ensaio dedicado a Michel de Certeau. Roger Chartier é enfático ao dizer que autores não escrevem livros, mas textos que serão trabalhados e inseridos no livro. Ou seja, novamente o trabalho de produção do livro depende tanto ou mais dos editores e impressores do que do próprio autor. É interessante também notar a relação que ele faz – e a citação anterior é bastante esclarecedora desse aspecto – entre a imutabilidade do texto e a transitoriedade do público. Ou

seja, a edição permite, através de diversos dispositivos, atualizar um texto para um público que se renova indefinidamente.

Como exemplo, ele usa a coleção Biblioteca Azul, popular a partir do século XVI na França, em que a reedição dos títulos é acompanhada de extensa adaptação do texto, adaptação quase livre, em que trechos são cortados, frases são simplificadas, adjetivos são excluídos. O objetivo, segundo o historiador, é que um texto dado como antigo atinja um novo público, através da edição. Ou seja, o texto em si não é necessariamente dirigido ao público largo, mas sua edição na Biblioteca Azul alcança esse público.

Seria possível estender esse raciocínio a propostas de reedição de clássicos da literatura hoje em dia? Não que os editores atuais mutilem os clássicos, mas a ideia da reedição ou da adaptação a novos formatos (*graphic novel*, por exemplo) tem como objetivo – para além de um novo produto no mercado – um novo público para um texto imóvel, utilizando o termo de Chartier. Nesse sentido, utilizam uma perigrafia robusta, como no caso das reedições de Guimarães Rosa, por exemplo, ou mesmo em edições comentadas, antologias que oferecem ensaios preparatórios, fortuna crítica etc.

Mas e no caso das primeiras edições? O prefácio não desfruta da mesma importância de tempos atrás. Quais são os recursos perigráficos utilizados na literatura brasileira contemporânea? Interessa-nos mergulhar nessa questão a partir do momento em que, no século XXI, já observamos a retomada da figura autoral, seu renascimento por assim dizer, e ao mesmo tempo novas configurações para o livro e sua circulação se colocam em prática. Por ora, porém, deixamos a pergunta de molho para enriquecê-la com outros aspectos da construção do livro.

Além da Biblioteca Azul, o historiador francês lança mão de outros exemplos, como a diagramação mais aerada, em que a entrelinha ganha espaço e a mancha gráfica diminui, dando maior conforto à leitura. Ou mesmo as normalizações de textos específicos, como teatro. A edição ganha assim características que permitem um alargamento de público ou apenas um novo direcionamento de expectativa.

A função-autor, estabelecida a partir da palestra de Foucault antes mencionada, é diretamente implicada nessa ingerência editorial. Imbuída da responsabilidade pela circulação do discurso, a função-autor deve responder a esses novos públicos, conquistados pelo objeto-livro reconfigurado. Como ação performática, o autor ganha novos contornos se da mesma forma acontece com sua obra. O editor nesse caso faz uso de uma estratégia que traz resultado diversificados.

Já que fazemos menção a esse caráter performático, e havendo deixado a pergunta sobre os recursos perigráficos contemporâneos, de certa forma damos um salto temporal que exige uma atenção mais detida. Diana Klinger empreendeu pesquisa extensa sobre a retomada do autor, após sua morte impetrada pelo estruturalismo. Segundo ela, o retorno do autor não significa um retorno do sujeito pleno, moderno – algo como o autor-gênio dos românticos –, mas o estabelecimento de uma relação paradoxal de constante questionamento entre realidade e ficção. Nesse sentido, a atividade performática do autor se dá pela encenação de uma unidade. É tal unidade que, para nosso estudo, dá voz a um texto e que pressupõe um controle sobre ele. Essa voz funcionaria aqui também como uma moldura, conforme falamos no início, uma vez que dá sustentação em termos de legitimidade e por sua relação com um leitor, potencial ou real.

Como apresenta Klinger:

O autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também princípio de uma certa unidade de escritura (...). Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela “função-autor” que se constrói em diálogo com a obra (Klinger, 2012, p. 30).

Se retomamos os conceitos de Chartier, podemos pensar que o processo de tornar-se autor implica não apenas o ato da publicação, mas a assunção de responsabilidade pelo texto que faz circular. Assim a propriedade literária demanda certa imersão no mercado de um nome que responde a uma dupla função: ser senhor da forma dada ao texto e ser produtor de um objeto passível de troca, portanto, merecedor de pagamento por um trabalho realizado.

Assim, na segunda metade do século XVIII, constitui-se um elo um pouco paradoxal entre a profissionalização da atividade literária (ela deveria acarretar uma remuneração direta que permitisse aos escritores viver de sua pena) e a autorrepresentação dos autores em uma ideologia de gênio próprio, baseada na autonomia radical da obra de arte e no desinteresse do gesto criador (Chartier, 1998, p. 42).

É interessante notar, a título de comentário, como esse elo de que fala o historiador francês é ainda hoje em dia um nó da questão autoral. A despeito de tudo o que se discute na academia, observa-se na postura de muitos autores, bem como na opinião comum, uma dupla compreensão do que é ser autor. Muitos assumem uma postura transitória entre esse escritor profissional – ou o desejo de ser um escritor que viva apenas daquilo que escreve – e um escritor diletante, que escreve quase que por acaso. Da mesma forma, persiste o pensamento que defende a inutilidade da intenção do autor, fazendo erigir uma obra independente daquilo que seu criador pensava ter em mãos no momento de nascimento. A insistência na crença de uma autonomia da obra deflagra uma contradição com a postura cada vez mais presente de autores na esfera pública, respondendo por sua obra em diferentes âmbitos e aspectos. Pois a figura do autor é constante em feiras, encontros, entrevistas, contas em redes sociais, palestras em universidades, espaços culturais, entre outros.

É fácil depreender que existem alguns elementos responsáveis por fazer funcionar o circuito literário. Temos o dispositivo por meio do qual se oferece a literatura – o livro –, a instituição/ator responsável pela conformação do texto e de sua perigrafia – o editor –, a entidade de assinatura da forma/criação/conteúdo – o autor – e o conjunto que decodifica e repassa a literatura – o leitor.

Sem qualquer um desses elementos o circuito não fica completo, e a energia literária se dissipa com a corrente interrompida. Através do suporte livro, a literatura é distribuída, a obra “dá parte ao público”. O autor pode ser seu editor, mas há mesmo assim que cumprir a dupla função e atribuir-se o papel de produtor das franjas – agora tomando emprestado o termo de Philippe Lejeune – que farão de seu texto uma obra. O editor, no entanto,

tem uma responsabilidade maior, pois cabe a ele a construção desse suporte como um todo, além de ser potencialmente o primeiro “outro” a ler o que o autor escreveu. E finalmente há o já inquestionável papel do leitor, a quem caberá as novas interpretações e sentidos das palavras impressas.

Se já não temos no prefácio o exemplo claro de uso da perigrafia, podemos pensar nos textos de capa, por exemplo, como moldura discursiva predominante. Mas talvez seja o caso de ir além e perguntar-nos se os prefácios não teriam sido substituídos por outro tipo de paratexto. Referimo-nos aos epitextos, entendidos como paratextos fora do espaço do livro, como, entrevistas, comentários em redes sociais, leituras públicas e outras formas de referência ao livro distante de sua materialidade propriamente dita. Vemos que inserções do corpo do autor na esfera social são cada vez mais comuns; ou seja, a referência ao autor se estende para além do livro, fazendo prolongar a franja paratextual. Nesse caso, temos uma atividade performática ainda mais evidente. O leitor quer o contato tanto com o livro-objeto quanto com o autor-corpo.

A dificuldade que surge se seguirmos esse caminho é entender como se dá a premissa de que o livro necessita de paratextos para existir. Estaria em jogo uma nova configuração da construção desse suporte primordial para a literatura? Se os epitextos ocupam o espaço da perigrafia, como entendê-los como moldura, como esses textos que estão na fronteira “seguram” o texto principal? Como pensar o livro dispensando-o dos elementos que o conformaram durante tanto tempo?

Vamos resgatar aquele paralelo do início deste artigo. Ao texto, é necessário uma perigrafia; ao autor, um editor. O que vimos no decorrer de nossa reflexão é que a questão é um pouco mais complicada. O autor é constituído e constitui essa perigrafia. O editor, ao construir a perigrafia, constrói também o autor, mas não o faz sozinho. O escritor participa dessa construção e, em seguida, o leitor também. O caminho para entender esse processo é mais intrincado e não pretendemos resolvê-lo neste momento.

Deixamos apenas a sugestão de que, enquanto o autor sai cada vez mais da capa do livro, mais o editor entra em sua produção. E aqui é proposital a ambiguidade da referência feita no uso do pronome possessivo: produção do livro e produção do autor. Seguindo esse caminho, a

construção do livro, como suporte de veiculação da literatura, é mantida, mas requer um estudo que abranja outras configurações de produção e circulação do literário. Requer olhar para essas franjas que se alongam, para o trabalho do editor que se faz à sombra, para o diálogo estabelecido na folha do papel e fora dela.

Procuramos apresentar alguns pontos que nos parecem cruciais para pensar a relação do texto com a materialidade do livro, bem como com a emergência de uma figura autoral. Os três textos de Roger Chartier nos ofereceram uma base de reflexão fundamental, ao apresentar um panorama das contribuições da materialidade do livro para as configurações de um circuito literário. Como ele mesmo diz no início de *A ordem dos livros*: “As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro” (Chartier, 1998, p.8). Essa transformação em realidade física ainda abre caminhos interessantes a seguir, e este artigo procurou apenas provocar algumas inquietações para pensar o trabalho de estabilização de um texto e de um autor realizado pelo editor, esse ator que muitas vezes fica à margem dos estudos de pesquisa. Se entendemos que o que fará do livro o elemento mediador entre texto, leitor e autor é a sua materialidade – daí derivando sua edição –, podemos incluir o editor como elemento-chave da circulação e proposição vária de significações.

Destaca-se nesse sentido o processo de atualização de que fala Chartier de textos. À imobilidade dos textos contrasta uma renovação contínua de leitores. Uma das formas de levar esse texto adiante no tempo é atualizá-lo, não com mutilações, mas com uma perigrafia arrojada, com uma nova proposição de apresentação, do escrito e do autor. A relação desse texto com o suporte que divulga é então fundamental.

O livro tal como ele se apresenta não mudou significativamente ao longo dos séculos. É certo que o processo de digitalização e virtualização será uma revolução nos modos de leitura, e Roger Chartier traz esse elemento em outros escritos, mas a verdade é que, por enquanto, o formato do livro tal como gerações anteriores tiveram contato continua o mesmo. Essa perpetuidade não pode ser desconsiderada ao pensar o universo do

literário, pois é através do livro que se dá a existir a literatura, pelo menos primordialmente.

Neste artigo procuramos dar relevo a um elemento constituinte do livro – a perigrafia – e a um ator participante do jogo literário – o editor. A relação entre os dois é clara, o segundo é responsável pelo primeiro. A perigrafia não apenas funciona como um primeiro contato entre leitor e texto, como também dá a ver os contornos de uma figura autoral, ou seja, participa ativamente do diálogo entre autor e leitor. Sem esses textos que costuram a relação da escrita literária com o mundo, não há construção do livro, mas também fica claudicante a própria constituição da figura autoral.

O trabalho do editor, então, participa da composição de todos esses elementos, pois a ele cabe a estabilização dos textos que caminham ao lado do escrito literário, bem como do oferecimento de pistas sobre aquele que cria esse escrito. Fundamentalmente ao editor cabe a função de oferecer ao leitor o suporte de emergência do texto literário, ou seja, o livro, em toda a sua, ainda, plenitude material.

REFERÊNCIAS

Araújo, Emanuel. *A construção do livro*. Princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro e São Paulo: Lexikon e Fundação Editora da Unesp, 2008.

Bluteau, Rafael. *Vocabulário português e latino*. Áulico, anatômico, arquetônico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008423&bbm/5413#page/3/mode/1up>. Acesso: 16/11/2017.

_____; Silva, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5413>. Acesso: 16/11/2017.

Chartier, Roger. “Comunidades de leitores”; “Figuras do autor”. In: *A ordem dos livros*. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Distrito Federal: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 11-32; 33-66. Tradução: Mary Del Priore.

_____. "Do livro à leitura". In: *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011, p. 77-106. Tradução: Cristiane Nascimento.

Compagnon, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Tradução: Cleonice P.B. Mourão.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". In *Dits et écrits*, vol. III. Paris: Gallimard, 1994.

Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

Klinger, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GEORGES BATAILLE E SEUS MÚLTIPLOS: O QUE PODE UM PSEUDÔNIMO?

Livia L. O. S. Drummond¹

RESUMO: Em linhas gerais, esse texto consiste numa reflexão sobre a estratégia pseudonímica utilizada pelo escritor francês Georges Bataille para assinar algumas de suas obras, com o intuito de pensar a construção de uma figura autoral, que ocorre, simultaneamente, quando da criação da obra. Considerando algumas formas de abordagem da noção de autoria e das implicações destas nos estudos das produções literárias, essa pesquisa aponta para uma das maneiras em que o ponto de vista do autor ainda pode ser retomado como categoria de análise textual.

Palavras-chave: Georges Bataille. Autoria. Pseudônimo. Erotismo. Morte.

ABSTRACT: This project broadly consists of an approach to the work of the French writer Georges Bataille by way of his fictional production, with the intention of reflecting on the construction of the authorial figure, which occurs simultaneously with the creation of the work. Aside from considering some forms of approach to the notion of authorship and their implications in the study of literary production, this investigation points to the way in which the point of view of the author might still be recuperated as a category of analysis.

Keywords: Georges Bataille. Authorship. Pseudonyms. Eroticism. Death.

Le sens d'une oeuvre infiniment profonde est dans le désir que l'auteur eut de disparaître (de se résoudre sans laisser de trace humaine) [...]²

Georges Bataille

"J'écris pour oublier mon nom"³, escreve Georges Bataille (2004a, p. 612). De que nome se trata? Qual nome deseja esquecer? A tentativa de esquecimento/apagamento do nome procede? Se sim, em que nível? Se não,

¹Universidade Federal da Bahia-Ufba

²"O sentido de uma obra infinitamente profunda está no desejo que o autor teve em desaparecer (em se decompor sem deixar traço humano)." (Todas as citações em francês aqui traduzidas são de nossa autoria.)

³ "Escrevo para esquecer meu nome". Frase extraída de uma das variantes que Bataille escreveu para uma passagem do texto "*La scissiparité*", reunidas no volume *Georges Bataille: Romans et Récit*, da coleção de La Pléiade, da Editora Gallimard.

como e por que malogra? Talvez malogre no sentido de que a pseudotentativa de esquecer/apagar o nome funcione como estratégia para refletir sobre o apagamento do sujeito que escreve, no próprio ato da escrita, tradição iniciada entre os escritores modernos.

Será que Bataille estaria falando narcisicamente do seu próprio nome, ou estaria pensando, de maneira mais geral, sobre o autor e suas subjetividades tão almejadas e buscadas pela crítica? Ou, ainda: será que Bataille, em um movimento semelhante ao do seu contemporâneo e amigo intelectual Maurice Blanchot (2005, p.309) – quando escreve, sobre “esse vazio que se torna fala, na intimidade daquele que aí desaparece [...]” –, estaria antecipando o caloroso debate teórico sobre autoria que tanto alimentou os estudos literários desde meados do século XX até os dias atuais? Ou será que a insistência da utilização de pseudônimos para assinar alguns dos seus escritos mais desvairados faz parte desse movimento em direção à diluição da subjetividade em esgotantes experiências de saídas de si?

A elaboração desse trabalho foi pautada na importância para os estudos literários em dar continuidade ao debate relativo à autoria, uma vez que ele continua em aberto. Se durante séculos as reflexões sobre a relação entre autor e obra não se colocava como critério para interpretação desta, entre os séculos XVIII e XIX, o autor teve a sua glória e toda a sua misteriosa obra podia ser decifrada recorrendo a aspectos de sua vida. Acreditava-se, portanto, que tanto a vida como a obra poderiam ser explicadas uma pela outra, em uma relação especular. Seu valor explicativo tendo sido superestimado foi considerado suficiente para conferir sentido ou valor à uma obra.

No final do século XIX e início do século XX, sua morte foi prenunciada por escritores como Malarmé, Proust e Valéry, bem como por movimentos artísticos, como o Surrealismo; logo em seguida, em meados desse mesmo século, sua morte foi declarada pelos teóricos da literatura, para os quais a categoria autor não mais importava para as análises literárias, e sim apenas o texto na sua estrutura interna, sem nenhuma relação com o mundo exterior. Na década de 1960, o autor que tinha sido expulso da cena literária voltou a

ser problematizado. Inicialmente, o autor enquanto indivíduo tem sua morte anunciada no título do texto de Roland Barthes *A morte do autor*. Dessa vez, o autor não desaparece completamente, ele foi apenas esvaziado de toda subjetividade. Barthes apenas atestou o que já vinha sendo insinuado há algum tempo que o autor enquanto indivíduo não atendia mais as demandas interpretativas do texto literário. Em seguida, Michel Foucault desestabiliza essa noção, questionando *O que é um autor?* e respondendo a essa dúvida com uma nova categoria interpretativa, a de função autor, a qual demonstrava o modo de funcionamento dos discursos e a produção de subjetividade contida neles.

Na década de 1970, a vida do autor volta a entrar em cena com as reflexões de Philippe Lejeune e de Serge Doubrovsky como um dado importante para composição da obra literária, demonstrando toda a força da sua personalidade esquizofrênica. Assim, sua biografia voltou a ser tematizada; no entanto, dessa vez, ela foi desdobrada nos traços autobiográficos que se proliferavam e se ficcionalizavam no texto. Desse modo, Serge Doubrovsky criou o conceito de autoficção para abarcar a discussão que voltava a tratar dos traços autobiográficos que foram emaranhados com a ficção nas produções de autores contemporâneos.

Apesar de considerar a diversidade de formas de abordagem da noção de autoria e das implicações destas nos estudos das produções literárias, intentamos apontar de que maneira o ponto de vista do autor pode ainda ser retomado como categoria de análise, sem, contudo, voltar aos estudos autobiográficos clássicos. Assim sendo, podemos trazer o autor de volta à cena interpretativa, desde que ele não seja mais entendido enquanto sujeito que garante um sentido definitivo à sua obra, mas como figura autoral, construída tanto pela própria obra, quanto pela sua recepção.

Focamos nossas reflexões no estudo de um autor cuja escrita dramatiza as questões supracitadas. Propusemos, portanto, explorar as marcas deixadas por Georges Bataille, em sua produção literária, que o definiriam como autor. Essas marcas, por sua vez, foram criadas no momento mesmo da produção da sua obra e que, por conseguinte, foram apreendidas pela sua recepção. Entendemos o conceito de marca como aquela singularidade que permite associar uma obra a um determinado autor, conferindo a esse

último uma assinatura outra que, apesar de associar-se ao seu nome próprio, evidencia, em contrapartida, a ausência de uma subjetividade declarada.

Optamos por entender a instância autoral como aquela que se dramatiza no gesto performático da escrita e que, através de um exercício incansável, cria para si uma assinatura devido à singularidade do ponto de vista do autor sobre determinados temas. Para deslocar o sentido da assinatura daquele nome próprio que figura na capa do livro, buscamos entendê-la como uma marca singular que, disseminada na obra, cria um ponto de vista que identifica o autor. Nesse sentido, buscamos adaptar as considerações de Sandra Contreras sobre o ponto de vista do autor, de maneira que esse conceito nos fornecesse parâmetros para pensar o ponto de vista-Bataille. Para tanto, analisamos uma das estratégias exercitadas por Bataille, que criou uma marca autoral, qual seja: a maneira como esse escritor entrelaçou em sua obra experiências paradoxais como erotismo e morte, sagrado e profano, interdito e transgressão, excesso e perda, puro e abjeto. Questionamos-nos de que forma essas relações permeiam e marcam a escrita de Georges Bataille. Desse exercício estratégico podemos evocar e analisar, de agora em diante, um recurso sempre utilizado pelo escritor que colabora com a criação do ponto de vista-Bataille, à saber: a pseudonímia.

Tentaremos pensar a pseudonímia, indicando as possibilidades oferecidas por tal recurso ao escritor e as (im)possíveis motivações que o conduziram. Podemos recomeçar nossas reflexões sobre estratégia tão cara a Bataille, inquirindo: por que escrever sob pseudônimos? Possivelmente, não chegaremos a uma resposta acabada, mas com um certo esforço podemos levantar algumas hipóteses sobre as possibilidades que esse recurso oferece ao escritor.

A escrita assinada por pseudônimo não significa apenas esconder-se atrás de uma personagem para proteger a identidade civil do sujeito Georges Bataille, então funcionário da Biblioteca Nacional Francesa, tampouco serve para dissimular aspectos que podem passar por autobiográficos na obra em questão. Talvez, a pseudonímia oferecesse ao escritor a possibilidade de criar uma persona que se dramatiza no espaço textual, evocando temas que se espalharam por toda a sua obra ficcional. Em

vista disso, basta observar a construção do próprio pseudônimo que assina a *História do olho*, para termos uma breve amostra da abertura que tal recurso proporcionava ao escritor: a palavra *Lord* que significa “Deus/Senhor”, e *Auch*, abreviação da expressão francesa “*aux chiottes*”, que significa “à latrina”. Podemos, assim, concluir a partir da elaboração desse pseudônimo que o nome que assina a obra metaforiza a postura do escritor que, como um Deus sentado na latrina, “evacua” na narrativa dejeções, obscenidades e baixezas de todos os tipos. Para Meizoz (2007, p.03):

o pseudônimo não é apenas uma precaução contra a censura ou uma maneira de suscitar a curiosidade pelo mistério. Claro, todos esses usos são possíveis, mas também é possível entender a adoção de um pseudônimo como uma postura que permite marcar uma nova identidade enunciativa (...) No fundo, o pseudônimo faz do autor um enunciador fictício, um personagem.

Podemos pensar o uso do pseudônimo por Bataille, também, enquanto estratégia criadora de uma marca autoral, do ponto de vista do autor, percebendo a inserção das reflexões desenvolvidas em sua escrita “como um ponto de vista excludente, absoluto, criando seus próprios paradigmas”, querendo “pensar e usar os conceitos, as relações críticas, as filiações e os contrastes” (CONTRERAS, 2003, p.01).

Podemos dizer sobre a literatura de Bataille o mesmo que Contreras (2003, p.02) afirma sobre a literatura de César Aira: “[ela] emerge no contexto da literatura [...] como um ponto de vista que confronta outros de forma absoluta, que nos confronta com uma sensibilidade distinta, que nos provoca reações, respostas, posicionamentos, diferentes”. O “ponto de vista-Bataille” singulariza a noção de experiência erótica, sobretudo, ao confrontá-la com práticas e situações excessivas e abjetas que se definem pela sua proximidade com a experiência da morte.

Segundo Bataille (2013a, p.47), “O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual.” Por esse motivo, essas experiências são fundamentais na constituição do pensamento batailliano, pois elas personificam uma fissura do ser, do desconhecido e desse tatear na noite escura do não-saber. Nos textos ficcionais de Bataille, as experiências eróticas devem ser levadas ao extremo das possibilidades, ultrapassando-as,

até torná-las impossíveis no plano do real, operando uma fissura no real e nos seres colocados em jogo no seu universo ficcional. As personagens criadas por Bataille deslizam nas fendas das concepções eróticas e das reflexões habituais sobre a morte, do terreno do possível e do real, para um outro universo. Aí, todo interdito, para que seja interdito, deve ser transgredido, mesmo que seja uma transgressão vazia. Daí aparece o que seria uma absurda junção: a da experiência erótica com a experiência da morte:

Lembro-me de um dia em que passeávamos de carro, em alta velocidade. Atropelei uma ciclista jovem e bela, cujo pescoço quase foi arrancado pelas rodas. Contemplamos a morta por um bom tempo. O horror e o desespero que exalavam aquelas carnes, em parte repugnantes, em parte delicadas, recordam o sentimento de nossos primeiros encontros. Em geral Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiado no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime [...]" (BATAILLE, 2003, p.24-25)

Suas reflexões a respeito do erotismo perpassam grande parte da sua obra, constituindo, assim, um importante conjunto de textos que tentam delinear, a partir de um intercâmbio conceitual, teórico/ficcional, o erotismo como uma experiência singular de sujeito falido. Seja em sua obra teórica, seja em sua obra literária, essas considerações confundem-se com suas meditações sobre o próprio ato de escrever, ressaltando a consciência dos limites e das possibilidades da linguagem. Observemos os próximos versos desdobram-se tanto das suas reflexões filosóficas quanto das narrativas:

je bois dans ta déchirure
j'étale tes jambes nues
je les ouvre comme un livre
où je lis ce qui me tue.⁴ (BATAILLE, 2006a, p.22)

Assim como o gesto de abertura proporcionado pelas experiências sexuais e de leitura que são metaforizado no poema, a obra de Bataille abre-se para uma escrita angustiante, que transgride não apenas na sua forma

⁴Bebo em tua fenda / Estendo tuas pernas nuas / Abro-as como um livro / em que leio o que me mata.

fragmentária, mas também no seu conteúdo, no estilo permeado de pontuação excessiva e atípica, que evidencia o vazio angustiante do não-saber, ou da quase impossibilidade de transformar em linguagem sensações tão ambíguas e aterradoras quanto as provocadas pelo desejo erótico, como podemos observar na fala de Simone, parceira sexual do narrador (outra anti-heroína da *História do olho*) “ – Mije em cima de mim... mije no meu cu... – repetia com sofreguidão.” (BATAILLE, 2003, p.31)

Nas discussões empreendidas pelo escritor, o erotismo está sempre associado a conceitos e práticas distintas, inusuais, e constitui parte fundamental da experiência de autoaniquilamento do sujeito moderno. Sua proposta erótica/pornográfica visa a destruição desse sujeito sonâmbulo, encarcerado no “sono da razão”, através do entrelaçamento das práticas eróticas com a morte. Por esse motivo, Bataille recorre a uma reflexão de Sade, que afirma o império da morte sobre os sentidos: “‘não existe melhor meio de se familiarizar com a morte que o de ligá-lo a uma ideia libertina.’” (SADE apud BATAILLE, 2004c, p.20). Segundo Bataille, apesar de essa ideia parecer comum a uma sensualidade aberrante, ela não é tão rara na natureza humana, concluindo, dessa maneira, que “Resta porém uma relação entre a morte e a excitação sexual.” (BATAILLE, 2004c, p. 20)

Basta acompanhar as aventuras eróticas do jovem casal alucinado da *História do olho*, que nos coloca em face de cenas como as seguintes, para visualizar o que esse mundo imaginário nos apresenta de singular:

Vou me limitar agora ao relato do enforcamento de Marcela: [...] Cortei a corda, ela, ela estava bem morta. [...] Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver. [...] Olhei para Simone, e o que me agradou, lembro-me claramente, foi que ela começou a se comportar mal. O cadáver excitou-a. (BATAILLE, 2003, p.59-60)

Percebemos nesse trecho que o ponto de vista-Bataille nos insere no terreno desconhecido, do jogo, da desmesura, da transgressão, da violência, do erotismo e da morte, de certa forma inconcebíveis na dimensão do real, pois como bem ressaltou Moraes (2013c), há em suas obras um deslizamento que se dá no sentido de “passar de uma reivindicação de mudar o mundo, aqui e agora [...] e ir dar num outro mundo.” Dessa maneira, o mundo

construído na *História do olho* traz à tona sujeitos descentrados e fragmentados, em vias de dissolução, que se aniquilam e se reinventam a partir do enfretamento do horror experimentado frente às atividades eróticas ou frente à ideia de morte.

Há na obra de Bataille uma necessidade desesperada de colocar tudo em jogo que fica patente desde o momento em que resolve assinar o seu primeiro livro com um pseudônimo. E talvez, também, por essa razão, Bataille tenha escolhido a narrativa erótica como laboratório para os seus experimentos alquímicos com a linguagem. Assim como assinar com o pseudônimo, esse tipo de narrativa proporcionaria um constante colocar-se em jogo.

Podemos aprofundar nossas reflexões sobre a estratégia pseudonímica, tão cara a Bataille, inquirindo: por que escrever sob pseudônimos? Possivelmente, não chegaremos a uma resposta acabada, mas com um certo esforço podemos levantar algumas hipóteses sobre as possibilidades que esse recurso oferece ao escritor.

Bataille utilizou largamente tal recurso e de forma assistemática. Dentre as suas dez obras narrativas ficcionais “acabadas” (romances e novelas), pelo menos três foram assinadas com pseudônimos: *História do Olho* (1928), assinada por *Lord Auch*, *Madame Edwarda* (1941), assinada por *Pierre Angélique*, e *Le petit* (1943), assinada por *Louis Trente*. Essas três obras se aproximam e se distanciam em diversos níveis, mas, antes de marcar apenas suas diferenças, a nós cabe ressaltar onde elas se aproximam entre si e das demais obras bataillianas.

O desejo de Bataille de lançar mão de tal recurso remonta a 1927, antes mesmo de escrever qualquer texto narrativo. Na iminência da escrita do que seria o seu primeiro texto literário W-C,⁵ pensou num primeiro pseudônimo, *Troppmann*, que acabou por ganhar vida como narrador-personagem em *O azul do céu*. Encontramos também referência a outros dois nomes, *Divinus Deus* e *Dianus*⁶, que seriam utilizados como pseudônimos, mas que

⁵ A única parte desse livro que restou foi publicada à guisa de introdução no livro *O azul do céu* em 1957.

⁶*Dianus* foi utilizado como pseudônimo, uma única vez, para assinar a primeira publicação das primeiras páginas do *Le coupable*, em junho de 1940, no número da revista *Mesures* da mesma época.

acabaram, em vez disso, nomeando partes dos livros *Madame Edwarda* e *L'impossible*.

Duas questões ecoam na fortuna crítica de Bataille: o que justificaria o uso do pseudônimo por Bataille e qual seria a função dele? Citamos apenas os nomes mais exemplares cujas reflexões tentam dar conta de ambas as questões: Michel Surya, Michel Leiris, Eliane Robert Moraes, Jean Dragon e Francis Gandon.

Tratar o pseudônimo em Bataille apenas como disfarce autoral, como recurso que serve para proteger publicamente sua identidade, da maneira com que foi tratado pela sua fortuna crítica, não atende às nossas reflexões, pois, se até o século XVIII esses recursos eram utilizados com muita frequência e, na maioria das vezes, os autores “reais” jamais reivindicavam a autoria, era porque a ocultação e o disfarce serviam para proteger uma identidade nobre de uma imputação civil ou moral.

Entendemos que como funcionário público, Bataille poderia sofrer as consequências de assinar histórias eróticas/pornográficas que poderiam comprometer o seu cargo, mas, se esse fosse o caso, por que ele assinaria com o seu nome próprio textos não menos obscenos e eróticos como *O padre C*, *Minha mãe*, *O morto* e *O azul do céu*? Também não convém tratá-lo como recurso cuja utilização obedeceria a uma necessidade psicológica de cunho biográfico de remeter ao pai cego, morto e abandonado, como forma de homenageá-lo. Para Surya (2007, p. 115-116), o uso do pseudônimo ilustra:

Um ato soberano [...], um ato de pura despesa, testemunhando uma prodigialidade em que a ostentação, paradoxalmente, vem antes da dissimulação [...] em Notre-Dame de Rheims, Joseph-Aristides Bataille estava visivelmente ausente para ressurgir como sua razão profunda, aquele que, mesmo morto, mesmo negado, justificava a escrita desse livro; a sua maneira, este apagamento constituía uma impossível e paradoxal homenagem. O mesmo acontece com *História do olho* que por Lord Auch assina por Georges Bataille. As últimas páginas desse livro [...] estão aí para atestar [...] que o pseudônimo escolhido [...] superestima o nome do pai – dramatizando-o, é verdade – antes de apagá-lo⁷

⁷. un acte souverain [...], un acte de pure dépense, témoignant d'une prodigialité où l'ostentation, paradoxalement, entre davantage que la dissimulation [...] dans Notre-Dame de Rheims, Joseph-Aristide Bataille n'était si ostensiblement absent que pour ressurgir comme sa raison profonde, celle qui, même tue, même niée, justifiait que ce livre fût écrit; à sa façon, cet effacement constituait un impossible et paradoxal hommage. Il en ira de même avec Histoire de l'œil que signa Lord Auch pour Georges Bataille. Les dernières pages de ce livre [...] sont là pour attester [...] que le pseudonyme choisi [...] surenchérit le nom du père – il est vrai, en le dramatisant – loin qu'il efface.

A maneira como Surya pensou o uso do pseudônimo pode nos ajudar a pensar a estratégia pseudonímica utilizada pelo escritor, se não nos prendermos estritamente ao olhar do biógrafo tradicional que cria um perfil de autor/gênio/herói, baseado em acontecimentos da vida do autor, se não explicarmos a estratégia pseudonímica por um viés psicanalítico, como se esse recurso tivesse sido utilizado de forma paradoxal para apagar e homenagear, a um só tempo, o nome e a memória do seu pai.

Também as análises de Francis Gandon (1986, p.150) enveredam para a explicação do pseudônimo em Bataille por uma abordagem psicanalítica, afirmando que “O pseudônimo, em última análise, designa o apagamento do autor diante da figura paternal”.⁸ Gandon acreditava que a insistência de Bataille em usar pseudônimos remetia a uma necessidade pessoal do escritor de fazer a *mea culpa* em relação ao abandono do pai cego e paralítico.

Tentaremos nos distanciar desse tipo de entendimento por concluir que essa forma de análise, além de já ter sido bastante utilizada pela crítica batailliana, reduz o campo de possibilidades aberto pela utilização desse recurso e o que ele pode proporcionar ao escritor no campo da experimentação literária, reduzindo-o a um direcionamento do sentido proveniente da relação causa e efeito.

A nossa leitura do pseudônimo apoia-se nas reflexões de Jane Marchioni-Eppe, para quem esse recurso permite ao escritor levar a “*expérimentation jusqu’au bout des possibles*”⁹ (MARCHIONI-EPPE, 1989, p.189 apud DRAGON, p.05), oferecendo a ele uma liberdade incondicional.

Se nos detivermos apenas à primeira parte da reflexão de Surya, segundo a qual a utilização do pseudônimo constitui um ato soberano, e se nos aproximarmos das reflexões de Jean Dragon, conduziremos a questão da pseudonímia batailliana para outra direção da discussão. De acordo com Dragon (p.10):

⁸ “Le pseudonyme, en dernière analyse, designe l’effacement de l’auteur devant la figure partenelle”

⁹ “experimentação ao fim das suas possibilidades”

Não acreditamos que a dinâmica do pseudônimo responde unicamente a esse jogo unilateral do *fort-da*, designando o aparecimento [...] e o anonimato [...]. O *fort-da* funciona em Bataille de uma outra maneira e sobre diversos planos. O que o *fort-da* exprime no nível da identidade narrativa se encontra, igualmente, na evolução da estrutura das narrativas, como também no jogo próprio da escritura.¹⁰

Procuraremos expandir essa perspectiva, entendendo o uso do pseudônimo em Bataille como uma estratégia que dramatiza uma questão central da sua escrita: a fragmentação de um sujeito tido como uno, entendido enquanto entidade subjetiva. Essa fragmentação já se mostra a partir do momento em que decide apagar o nome próprio que assina a obra como marca identitária, criando para si outras identidades, esvaziadas da subjetividade previamente demarcada.

No caso de Bataille, assinar com pseudônimos, assim como diversas estratégias por ele utilizadas para questionar a posição segura do autor em relação à sua obra, coloca o autor como uma personagem a mais na obra, evidenciando a condição de ambiguidade da categoria autor. Nesse caso, o uso do pseudônimo esgarçaria, antes mesmo de qualquer uma das suas narrativas serem iniciadas, uma das práticas comuns a todas as suas personagens: colocar-se em jogo. Esse gesto definiria também a sua concepção do fazer literário.

Nesse sentido, o leitor de Bataille, antes mesmo de pôr-se a ler a *História do olho*, já se confrontaria com um dos jogos próprios da ficção: o embaralhamento de pelo menos três instâncias que compõem uma obra: a que assina, a que escreve e a(s) que fala(m) no espaço narrativo. O pseudônimo coloca em jogo não apenas a noção de autor, mas a “própria pessoa” do autor, que no espaço textual se quer também personagem, e ainda questiona a autoridade da sua assinatura, pois, no nível mais evidente,

¹⁰ Nous ne croyons pas que la dynamique du pseudonyme répond uniquement à ce jeu unilatéral de *fort-da* désignant l'apparaître [...] et l'anonymat [...]. Le *fort-da* joue chez Bataille mais d'une autre manière et sur plusieurs plans. Ce que le *fort-da* exprime au niveau de l'identité narrative se retrouve également dans l'évolution de la structure des récits ainsi que dans le jeu de l'écriture elle-même. Mais ceci repose-t-il avant tout sur la conception d'un 'sujet décentré' [...] ne faut-il pas s'étonner si le sujet se trouve imbriqué dans une structure narrative qui explicite ce double mouvement de l'apparaître et du disparaître.

Mas isso, repousa, sobretudo, sobre a concepção de um 'sujeito descentrado' [...] não é de surpreender que o sujeito se encontre imbricado em uma estrutura narrativa que explicita esse duplo movimentado aparecer e do desaparecer.

constatamos que o nome que assina já não coincide plenamente com o nome daquele que escreve. Dessa forma, o autor aposta, como bem salientou Luciene Azevedo (2008, p.38): na encenação móvel da assinatura [...] aposta na desestabilização da identidade anterior à obra, na dissolução do nome próprio, no enfraquecimento da intencionalidade autoral.

No artigo *Machado, Machadinho, Machadão*, Azevedo reflete, a partir de uma leitura parcial da fortuna crítica de Machado de Assis, sobre “a instância autoral como lugar instável”. Essa instabilidade da categoria autor é pensada a partir da problematização do conceito de autoria, entendido por Azevedo como uma noção conflitante que é amparada pelo poder de legitimação que a assinatura lhe confere e pela sua qualidade de espaço apócrifo que deve ser construído pelos leitores.

Apesar de entendermos a afirmação de Azevedo para quem “A assinatura é um entrelugar, espaço híbrido, que não tem origem na obra, nem na vida do autor”, ainda insistimos que a assinatura de Bataille é deslocada da sua vida, mas não o é inteiramente da sua obra, pois é a partir da leitura dessa obra que seus leitores, como nós, podem atribuir-lhe outras assinaturas, sobrepondo-as ao seu nome ou associando-as a ele. Azevedo (2008, p.38), afirma com precisão que “Toda a assinatura é apócrifa já que corre o risco de ser fraudada pelos leitores, [...], responsáveis por performarem o nome do autor, escrevendo-lhes outras assinaturas” inclusive essas outras assinaturas, forjadas por nós leitores, podem também ser apócrifas na medida em que são sempre passíveis de serem fraudadas por outros leitores.

Dessa maneira, qualquer leitura exclusivamente biográfica da obra batailliana é reducionista por não levar em consideração seu teatro de marionetes que começa a ser encenado antes mesmo do início do espetáculo burlesco que se desenrola no interior de suas ficções. Antecede-o a capa do livro, na qual está a sua primeira figuração: o nome, a possível assinatura. As motivações que levaram Bataille a usar pseudônimos podem ter sido mais profundas e complexas que a simples implicação social que assumir tais escritos poderia acarretar. Por mais que tentemos, não poderíamos afirmar

quais são essas motivações, mas isso não nos impede de ensaiarmos algumas hipóteses.

Ao lançar mão da estratégia pseudonímica, Bataille estaria colocando em prática um dos temas caros à sua obra: qual seja, a dissolução do sujeito a partir de diversas experiências (eróticas e mortíferas, como veremos a seguir), sendo a escrita literária um dos espaços mais profícuos para essa dissolução. Escrever sob pseudônimo engendraria, paradoxalmente, uma dessubjetivação, e introduziria no ato da própria escrita o conceito, por ele criado, de heterologia, que, dito de forma abreviada, participaria de um grande projeto que privilegia o heterogêneo em detrimento do homogêneo.

Os diversos pseudônimos por ele utilizados contribuiriam para pensar o aniquilamento de um sujeito que autoriza certos discursos. Contribuiriam também para contestar as diversas modalidades de autoridade (autor, censura, sistemas fascistas, cânones etc). Contestar autoridades, a partir de um exercício de soberania, insurgindo-se contra qualquer forma de opressão autoritária, seja ela política ou artística, mesmo a opressão do nome e da glória do autor, foi uma das empresas dos seus escritos.

Lord Auch, *Pierre Angélique* e *Louis Trente* desestabilizam o lugar de autoridade garantido ao autor pela assinatura do seu nome civil, pois, existe uma dualidade quando se trata da questão da autoria: ao tempo que se reconhece “que toda a assinatura implica uma separação necessária entre assinatura e signatário” (BATISTA 2003, p.153 apud AZEVEDO, 2008, p.37), também se reconhece “que a força da autoria como lugar de autoridade respalda o entendimento da assinatura não como ruptura, mas como continuidade: tal autor, qual obra.” (AZEVEDO, 2008, p.37) Com o exercício pseudonímico, Bataille marca a sua posição de personagem, e não de autoridade, em relação à sua obra ficcional, construindo um espaço outro de leitura diverso da relação autor obra.

Lord Auch foi o primeiro pseudônimo criado por Bataille e foi utilizado para assinar sua primeira narrativa. Reconstituindo a criação desse pseudônimo, chegamos a palavra inglês, *Lord* que significa Senhor, no sentido de Deus, e *Auch*, abreviação da expressão francesa, *aux chiottes*, que significa “à latrina”. Um substantivo e uma expressão a princípio inconciliáveis, paradoxais, no imaginário cristão, pois a figura de Deus

jamais poderia ser associada a uma prática essencialmente humana. Podemos deduzir o sentido metafórico dessa construção e concluir que a partir da elaboração desse pseudônimo, o Deus sentado à latrina, que assina a obra, está evacuando na sua narrativa excrementos, abjeções e baixezas de toda sorte. Nessa linha de reflexão, deslocamos a leitura interpretativa¹¹ do pseudônimo direcionada à “cena original” do pai (*Lord*) paralítico que urinava diante de todos para a escrita como excremento, conforme aludimos anteriormente.

Em outro momento, batiza o autor de *Madame Edwarda* de *Pierre Angélique*. Pierre, nome próprio bastante utilizado entre os franceses, é ao mesmo tempo um substantivo comum e quer dizer pedra, que, unido ao sobrenome Angélico, faz emergir uma outra figura paradoxal: a do anjo petrificado. Esse anjo exterminador, impassível e diabólico, narrando a angústia de Edwarda, transmutará paradoxalmente Deus em uma prostituta e em um porco. Um anjo de pedra não poderia ser menos duro. Deixando entrever a sua faceta anjo, ele previne o leitor sobre a gravidade do seu livro para em seguida, com a dureza de uma pedra, atirá-lo no mais profundo vazio da morte e do desejo desenfreado.

Si tu as peur de tout, lis ce livre, mais d'abord, écoute-moi: si tu ris, c'est que tu as peur. Un livre, il te semble, est chose inerte. C'est possible. Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas lire? devrais-tu redouter...? Es-tu seul? as-tu froid? sais-tu jusqu'à quel point l'homme est 'toi-même'? imbécile? et nu?¹² (BATAILLE, 2004a, p.325).

Por último, chegamos a *Louis Trente*. Esse pseudônimo também serviu de título a um conjunto de poemas encontrados no livro *L'archangélique: La tombe de Louis Trente*. Trata-se de um monarca sem reino, ou melhor, cujo reino se resume às “regiões pantanosas do cu” (BATAILLE, 2003, p. 38). O último dos soberanos. Ele aparecerá momentos depois como cadáver sob a tumba. Aqui, os termos não se opõem, no entanto, não há nada mais

¹¹(Michel Surya, Michel Leiris, Eliane Robert Moraes, Francis Gandon)

¹²Se você tem medo de tudo, lê esse livro, mas antes, escute-me: se você ri, é porque tem medo. Um livro te parece uma coisa inerte. É possível. E no entanto, se, como acontece, você não souber ler? você deveria duvidar...? Está só? está com frio? sabe até que ponto o homem é 'você mesmo'? imbecil? e nu?

contraditório do que um rei desprovido da sua soberania, do seu reino, que empresta sua voz a um ânus para se fazer ouvir, para traçar os domínios da morte e os domínios do cu, invertendo os sentidos de alto e de baixo, de nobre e de abjeto, de soberano e de subalterno.

Nesse jogo de inversões, a função do pseudônimo em Bataille será também, de certa forma, invertida, já que ele não esconde mais um nome, em vez disso, o faz sobressair, pois o processo de construção dos seus pseudônimos traz em seu núcleo as marcas que o escritor dissemina em toda sua obra. Ao construí-los, Bataille recorre a um procedimento retórico, aprendido na leitura da literatura barroca, que será largamente utilizado por ele em todos os seus textos ficcionais: o oxímoro, essa figura de linguagem que reúne conceitos contraditórios com o objetivo de explorar nessa operação a ambiguidade da linguagem, de desestabilizar sentidos, ratificando com esse gesto a escandalosa liberdade da ficção.

A contradição tem certamente, um grande poder escandaloso; [...] há [...] uma certeza tão simples, embora completamente incerta, ligada a uma verdade tão exclusiva e tão extensa, que sentimos que nossa atitude, [...] faz parte dela e a confirma. Não há nenhuma maneira de reagir a essa história que não seja implicada ou compreendida [...]. É por isso que o livro nos retém, já que ela não poderia nos deixar intactos, livro propriamente escandaloso, pois o que é próprio do escândalo é não podermos preservar-nos dele [...] (BLANCHOT, 2005, p. 280-281)

Dessa maneira *Lord Auch*, *Pierre Angelique*, *Louis Trente* foram pensados de forma engenhosa, imbricando palavras e sentidos tão opostos e contraditórios que, com efeito, participam da ironia e do humor negro próprio das ficções bataillianas.

Mesmo quando usa pseudônimos e não reivindica a autoria, Bataille deixa marcas na forma informe e descontínua dos seus textos, na construção de cenários e paisagens, na construção das personagens, na elaboração da linguagem (utilização de palavras ordinárias explodindo os sentidos, intensificando-os, criando imagens antitéticas, desorganizando a sintaxe em frases superpostas em vez de frases ligadas por conectivos).

Se o jogo da escrita é caracterizado pelo desaparecimento do sujeito que escreve, esse mesmo sujeito pode ser evocado, não mais apenas

enquanto indivíduo, mas como aquele que se recompõe no discurso a partir da criação, não apenas de uma rede de discursividade, mas também de formas de escrita e elaboração de temas que o identificam. Pois:

C'est dans le texte que le sujet se trouve pris au réseau nécessaire à son surgissement, car il ne peut se connaître que dans l'éclaire de son apparition, elle même vouée à son contraire: disparaître... (MARIE-CHRISTINE LALA, 1987, p.11 apud DRAGON) ¹³

Mas o que permitiria recompor o sujeito-Bataille que não está mais preso a subjetividades, cujo desejo de aniquilamento assalta o texto, que se combate, se debate, se contesta e se desautoriza, furtando-se o nome próprio? O que o ligaria a uma obra que já não assina com o seu nome jurídico?

Não apenas o estilo, a forma disforme e fragmentada de suas ficções e o trânsito entre diversas modalidades textuais e em diversos campos do saber funcionariam para produzir marca(s), heterogênea(s), capazes de reunir sob o nome Georges Bataille os textos que foram também assinados por *Lord Auch*, *Louis Trente* e *Pierre Angélique*. Mas também, o gesto performativo da sua escrita ficcional, o ponto de vista-Bataille, ou seja, um exercício de escrita associada a um conjunto de temas que a singulariza, ligando e afastando em um único movimento as outras produções não ficcionais assinadas por Georges Bataille.

Se seguirmos essa linha de pensamento, notaremos que uma outra assinatura se produz, assinatura que não reside apenas na grafia iterável de um nome próprio, preenhe de subjetividade e reconhecido judicialmente. A assinatura concebida como marca produzida no discurso, e não antes dele, permitiria a um só tempo deslocar a autoridade do autor sobre a obra, colocando o leitor em uma posição privilegiada e arredia frente a autoridade do nome, pois agora cabe, também, ao leitor identificar na obra as marcas que a caracterizam e que as ligam ao autor, em relação inversa.

¹³É no texto que o sujeito se encontra preso na rede necessária para o seu surgimento, pois ele se reconhece apenas no clarão de seu aparecimento dedicado ao seu contrário: desaparecer...

Bataille escreve no prólogo d'*O azul do céu*: “Um pouco mais, um pouco menos, todo homem fica preso às narrativas, aos romances que lhe revelam a verdade múltipla da vida” (BATAILLE, 1986, p.9). Da mesma forma, sua obra ficcional, além de revelar essa multiplicidade da vida, revela múltiplas “assinaturas”, reconhecíveis e possíveis de serem reunidas sob um simples/ordinário nome próprio que, todavia, se estilhaça enquanto subjetividade, mas que produz um jogo de aparecimento e desaparecimento do autor.

A partir da leitura de sua produção ficcional e do levantamento da recepção crítica da sua obra, observamos que algumas marcas ressaem do conjunto da sua produção e, antes de termos contato com alguns de seus textos, já conhecemos suas “assinaturas” e vemos, muitas vezes, ele ser referenciado como: o pensador do erotismo e da transgressão, o teórico da parte maldita ou “o novo místico”. Todos esses adjetivos e predicados não se ligam necessariamente às suas práticas cotidianas e subjetivas, e sim à sua prática de escrita.

Dessa forma, surgem assinaturas constituídas por jogos de linguagem que aproximam noções aparentemente tão distintas, como transgressão e interdito, culpa e prazer (um padre tendo orgasmos), belo e grotesco (o anão copulando com uma bela e suja mulher), Deus e excremento (*Lord Auch*), o puro e o impuro (Deus transformado em prostituta) embriaguez e lucidez, sexo e morte (o erotismo como aprovação da vida até mesmo na morte). Poderíamos enumerar diversas outras marcas discursivas prontas a constituir “assinaturas”, porém, nesse trabalho, não foi possível analisar tão abastada galeria. Nesse breve percurso de leitura da estratégia pseudonímica, observamos que Bataille metaforiza, de certo modo, a situação fragmentada e autodestrutiva do criador diante da criatura, a qual fica patente na seguinte reflexão: “Dos personagens diversos que sucessivamente sou, nem falo. Ou não interessam ou devo calá-los. Sigo meu proposito [...] sem precisar me referir a eles.” (BATAILLE, 2016, p.90)

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. Machado, Machadinho, Machadão. In: *Tempos de Vieira e Machado*. ArtCultura: Uberlândia, v.10, n.17, p. 35-45, jul.-dez. 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In : *O rumor da língua*. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moaraes. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. *O Erotismo*. Belo Horizonte : Autêntica, 2013a

_____. A experiência interior : seguida de Metodo de meditação e Postscriptum 1953 : Suma ateológica, vol.1. Belo Horizonte : Autêntica, 2016.

_____. *O erotismo*, São Paulo : Arx, 2004c.

_____. *Poèmes et nouvelles érotiques*. Paris : Mercure de France, 2006a.

_____. *Romans et récit*. Paris : Gallimard, 2004a.

CONTRERAS, Sandra. Intervencion. In : *BOLETIN/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Disponível em <http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras_intervencion.pdf>. Acesso em 27 de janeiro de 2013b.

DRAGON, Jean. *De "l'obscénité du nom propre", essai d'analyse des pseudonymes chez Georges Bataille*. SD.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor ? In : *Ditos e escritos III : Estética, e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro : Forense universitária, 2009.

GANDON, Francis. Du pseudonyme, essai d'interprétation sémiotique de pseudonyme chez Bataille. In : _____ *Sémiotique et négativité*. Paris : Didier Érudition, 1986.

LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, George. *História do Olho*.. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slaktine Érudition, 2007.

MORAES, Eliane R. Traços de Eros. In : BATAILLE, Georges. O Erotismo. Belo Horizonte : Autêntica, 2013c.

SURYA, Michel *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris: Gallimard, 2007.

EXPECTATIVA E FRUSTRAÇÃO EM "A CARTOMANTE": UM ESTUDO DAS ATMOSFERAS LITERÁRIAS NO CONTO MACHADIANO

Wagner Trindade¹

RESUMO: A proposta deste trabalho é analisar a obra machadiana sob a perspectiva das materialidades na literatura. Nesse sentido, a partir da recuperação da textualidade do conto *A cartomante*, observaremos como Machado de Assis insere, de modo intencional, uma série de recursos literários já conhecidos pelos leitores de seu tempo para produzir uma atmosfera romântica no conto e, assim, gerar uma expectativa narrativa no público. O estudo se concentrará na apresentação dessas ambiências presentes no texto machadiano, levando em conta as materialidades do texto e os efeitos da leitura do conto nos leitores, que acabam envolvidos num clima engendrado pelo narrador, mas duramente desiludidos pela quebra de expectativa após um desfecho inesperado das ações narrativas. Para tanto, além da devida análise das partes constitutivas do texto machadiano, apresentaremos aspectos importantes acerca dos estudos envolvendo as atmosferas na literatura, a partir da obra de Hans Ulrich Gumbrecht e seus trabalhos sobre *Stimmung*, ambiência e atmosfera nas obras literárias.

PALAVRAS-CHAVE: Atmosfera, *Stimmung*, ambiências, materialidades.

ABSTRACT: The purpose of this paper is an analysis of Machado's work from the perspective of the materialities in literature. In this sense, recovering the textuality of the tale 'The fortune teller', we will observe how Machado de Assis intentionally inserts a lot of literary resources known by the readers of his time to produce a romantic atmosphere in the tale and, thus, create an narrative expectation in the public. This study will focus on the presentation of these ambiances present in the Machado's text, taking into account the materialities of the text and the effects of reading the story in the readers, involved in a climate engendered by the narrator, but tightly disillusioned by the expectation break after an unexpected outcome of narrative actions. For this, besides the analysis of the constituent parts of the machadian text, we will present important aspects about the studies involving the atmospheres in the literature, from the work of Hans Ulrich

¹ UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF- COLÉGIO PEDRO II – CPII

Gumbrecht and his works on *Stimmung*, ambience and atmosphere in literary texts.

KEYWORDS: Atmosfera, *Stimmung*, ambiências, materialidades.

Considerações iniciais

Quando nos propomos a estudar qualquer obra de Machado de Assis, o primeiro grande obstáculo que se verifica é a extensa e variada fortuna crítica, constituída por anos, décadas e séculos de relevantes análises e significativos resultados que, sem sombra de dúvidas, ajudaram a içar o nome de Machado ao topo dos cânones literários brasileiros. Romances, contos, crônicas, todo o legado artístico do Bruxo do Cosme Velho já recebeu inúmeras perspectivas analíticas, pinçadas sob variados pontos de vista.

O conto *A cartomante*, base da análise que proponho, não foge a essa regra. Artigos, análises e teses já foram apresentadas oferecendo uma complexa anatomia desta importante obra machadiana. Em grande parte dos trabalhos, observa-se a presença do caráter trágico do conto, um dos únicos que apresenta esse viés no conjunto de textos de Machado, associado ao elemento irônico que povoa o universo do escritor.

Não nego a existência de tais situações nem questiono a validade das investidas teóricas propostas por esses diversos estudos. No entanto, para além da consagrada e aclamada construção dos personagens, do fecundo espírito criador para o desenvolvimento dos enredos e do mordaz senso de humor para potencializar a acidez de sua ironia, há um ponto de vista acerca da construção literária de Machado que, acredito, ainda não se mostrou objeto de análise e sobre o qual pretendo dedicar as linhas desse trabalho: o aproveitamento do momento social do público leitor de seu tempo para a elaboração de suas obras. Em outras palavras, penso que o autor de Dom Casmurro produzia seus textos, sobretudo os contos e crônicas, que são narrativas mais instantâneas e periódicas, levando em conta o ambiente vivido pela sociedade leitora de seu tempo e se aproveitava dessas condições para produzir efeitos específicos de leitura.

Alguns trabalhos voltados à recepção dos textos de Machado de Assis já principiaram essa tarefa analítica. Dentre vários importantes trabalhos,

merece destaque o estudo de Hélió de Seixas Guimarães, que analisou de maneira muito detalhada a circulação dos romances machadianos pela sociedade do século XIX e que resultou num importante livro para se pesquisar acerca do público leitor de Machado.

Esse breve estudo enfocará, no entanto, apenas um conto dentre os vários produzidos pelo autor. Contos não aparecem nos compêndios que analisam a recepção das obras de Machado. Talvez pela grande quantidade deles, talvez pela grandeza dos romances, os contos ficam de fora de análises mais extensas sobre os efeitos da leitura no público leitor.

Ainda assim, não é exatamente a proposta desse trabalho a análise acerca da recepção do conto. A ideia é um pouco mais complexa. Pretendo observar, recuperando a textualidade do conto, como a inserção intencional de certos elementos no enredo de *A cartomante* produziram uma ambiência que buscou gerar uma expectativa romântica no conto. O foco será analisar esse aspecto “atmosférico” do texto machadiano, levando em conta a observação das materialidades apresentadas pelo texto e os efeitos da leitura do conto nos leitores. Para tanto, além da devida análise das partes constitutivas do conto, observarei aspectos importantes do estudo acerca da atmosfera na literatura, proposto pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht e em consonância com pesquisas de autores como Inês Gil e Heidrun Krieger Olinto que, seguindo na mesma direção, refletem acerca dos efeitos da materialidade nas obras de arte.

A cartomante e o horizonte dos contos machadianos

O conto *A cartomante*, integrante da coletânea intitulada *Várias histórias* (1896), é um dos mais de 200 contos escritos por Machado de Assis em sua aclamada carreira literária³. Pertence à chamada fase de “maturidade” do escritor, datada a partir de 1880, com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nesse momento de sua produção literária, Machado

³ Dado obtido por Djalma Cavalcante em seu trabalho de organização dos *Contos completos de Machado de Assis*, publicado pela UFJF em 2003.

consolida uma série de aspectos de composição e temas que fizeram parte de sua carreira de maneira definitiva.

Diferente dos romances, que já foram amplamente analisados por diversos críticos, os contos não receberam o mesmo tratamento. Em geral, os estudiosos que se debruçaram sobre a vasta quantidade de histórias, usaram-nas parcialmente ou não se interessaram em observar os traços de continuidade das construções narrativas produzidas por Machado de Assis. Dessa maneira, assim como no caso dos romances, optaram por consolidar o esquema das fases do autor, considerando 1880 como o momento de transformação dos “Machados” e, assim, perdendo a oportunidade de construir um sistema literário independente para os contos.

Observando especificamente o caso dos contos, é relevante a observação de que, diferente do panorama dos romances, em que é nítida a transformação no estilo de construção da narrativa e dos enredos, Machado de Assis parece oferecer uma continuidade menos polarizada de sua produção de contos. Em outras palavras, aqueles dois escritores, a saber, o “Machadinho” e o “Machado”, ressaltado por Augusto Meyer em seu célebre estudo de 1958⁴, que produziram romances profundamente distintos em duas fases diferentes, parecem dar lugar a um Machado contista único. Essa afirmação não exclui a evidente evolução pela qual o escritor passa, movimento natural de aprimoramento de suas técnicas de composição. O que se percebe, com a análise dos contos dos vários momentos da carreira de Machado, é que ele mantém uma certa continuidade temática. Os assuntos centrais que permeiam os contos machadianos aparecem nos diversos momentos da historiografia literária do autor. Não se trata, portanto, de um processo de amadurecimento, mas de um aperfeiçoamento das técnicas narrativas com a permanência dos temas que nortearam a trajetória do escritor.

No que diz respeito aos contos, podemos elencar um certo conjunto de temas que se destacam no universo machadiano, de acordo com estudos de teóricos como Antônio Candido⁵, Alfredo Bosi⁶ e Djalma Cavalcante⁷. A

⁴ “De Machadinho a Brás Cubas”. (MEYER, 2014, P.68)

⁵ CANDIDO, 2004.

⁶ BOSI, 2003.

postura pessimista diante da humanidade; a busca da perfeição artística; a análise dos homens sob uma pretensa psicologia universal; a loucura; e a infidelidade, com o entendimento do sentido do ato. Todos esses temas se encontram em contos de momentos distintos da carreira de Machado, o que demonstra que não há uma ruptura de estilo ou temática, apenas um lógico aperfeiçoamento de técnicas de composição. Para esclarecer melhor esse ponto, Eduardo França observa que

Em alguns momentos, inclusive, ao compararmos os diferentes modos como o jovem e o maduro Machado tratam do mesmo tema, acabamos evidenciando como, com o passar dos anos, ele foi capaz de se aprimorar, até que a partir da década de oitenta encontrou a forma ideal para tratar os temas que desde o início estão presentes em seus contos. (França, 2008, p. 14)

No caso de *A cartomante*, o último tema elencado é explorado pelo escritor. Logo de início, o narrador nos apresenta o triângulo amoroso sobre o qual todo enredo do conto vai circular. Entre as ações narradas, diversos serão os momentos de reflexão dos personagens, sobretudo o amante Camilo, no sentido de entender a traição e suas consequências. O próprio narrador oferece ao leitor *flashbacks* que ilustram os desdobramentos que culminaram na traição de Rita e na formação do triângulo composto pela esposa, Camilo e Vilela, o marido enganado. No que diz respeito à traição e ao triângulo amoroso, o mais notável na construção do enredo do conto é que, mesmo com a certeza da relação de infidelidade marcada desde o princípio da narrativa, Machado consegue escamotear o previsível e infeliz desfecho com a inserção de todo um “clima” de romantismo, de *happy end*, marcado por uma atmosfera lírica. Nosso intento, partindo desse pressuposto, é analisar as condições que permitiram ao autor a construção desse ambiente em sua narrativa e os efeitos dessa estratégia no leitor.

A teoria do *Stimmung* – literatura, atmosferas, afetos.

⁷ CAVALCANTE, 2003.

Durante as aulas que ministrei no segundo semestre de 2015 da disciplina de Literatura Brasileira II em uma faculdade privada, propus aos alunos o estudo do conto que hoje serve de material para este trabalho. Como estudantes universitários com pouca experiência de leitura no nível médio de ensino, não eram muitos os que já tinham se debruçado sobre o conto machadiano. Até por isso mesmo, os resultados da leitura se apresentaram para mim com um certo nível de consenso entre os alunos. Todos tinham passado muito recentemente por 6 semanas de estudos, análises e obras do Romantismo brasileiro. Alencares, Macedos, Azevedos e Castros Alves povoaram a imaginação desses estudantes, simulando um certo momento romântico em pleno século XXI. Ao concluirmos a leitura de *A cartomante*, feita em sala de aula, não foram poucos os comentários a respeito das impressões de leitura. Uma das alunas de imediato exclamou: “Puxa, professor, não gostei do final desse conto! Não tem lógica o Camilo ter morrido, estava tudo tão favorável pra ele na história”! Um outro estudante, um pouco menos exaltado e ainda em estado de assimilação do desfecho do conto, pontuou: “Machado nos enganou direitinho. Coloriu a história com um monte de elementos românticos e depois cortou a seco nossas expectativas”. Em geral, após a morte de Camilo, a expressão geral da turma era de surpresa com o desfecho. “Acabou?”, perguntaram vários alunos, demonstrando que a quase totalidade esperava um prosseguimento da história, com uma expectativa de final feliz pairando no ar e circulando pelas paredes da sala de aula.

Os exemplos apresentados com a história dessa experiência literária me levaram a refletir acerca dessas expectativas reveladas pós-leitura. Parece-me muito claro que os estudantes foram envolvidos por uma certa “atmosfera romântica”, oferecida pelo narrador para conduzir os leitores, bem ao gosto machadiano, ao engano e, posteriormente, a uma condição aporética. A partir desses resultados, creio ser importante pontuar a teoria que gira em torno de termos como “ambiente”, “atmosfera”, “clima”, “ambiência”, já mencionados nesse estudo, mas ainda não explicitados devidamente.

Os referidos vocábulos, muito antes de fazerem parte de um sistema teórico-literário, já eram utilizados por leitores e falantes usuais de uma

língua para tentar esclarecer certos elementos perceptíveis em um texto, imagem ou situação, embora não disponíveis à observação no plano do texto. Nesse sentido, a teoria proposta por Hans Ulrich Gumbrecht se mostra de relevante importância, pois procura nomear, com o devido apuro conceitual, elementos que já existem e que já são observáveis na perspectiva dos estudos literários.

Para Gumbrecht, o estudo de obras literárias a partir da análise de sua atmosfera (tradução mais próxima do termo alemão *Stimmung*) abre uma nova perspectiva teórica para os estudos literários, que se encontram em crise desde a segunda metade do século XX em razão da multiplicidade de metodologias de análise dos textos. Para o teórico alemão, “a norma passou a ser a mudança quase compassada dos pressupostos básicos acerca da interpretação literária” (Gumbrecht, 2014, p. 09). No entanto, após essa explosão de teorias e metodologias, o final do século passado não vislumbrou nenhuma grande corrente de pensamento que impulsionasse novos rumos para a crítica literária. Dessa maneira, abriu-se espaço para a possibilidade de novas investidas analíticas no campo dos estudos de literatura.

Gumbrecht entende que a interpretação de uma obra literária ultrapassa as circunscrições do texto, pois o leitor recebe influxos que estão em seu meio e que interagem com o que se lê, produzindo um efeito extralinguístico. Dessa forma, assinala que

Ler com a atenção voltada para o *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (Gumbrecht, 2014, p. 14)

Para o teórico alemão, o próprio sentido da palavra *Stimmung* já contribui para o estabelecimento das relações entre o texto literário e a sua ambiência. Derivada dos termos *Stimme* e *stimmen*, apresentam um sentido de voz, potência vocal, e afinação de instrumentos, o termo já se associa a

elementos de materialidade que contribuem para o entendimento dessa realidade supra textual.

Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal do *estar-em-contra*: confrontar muito concreto com nosso ambiente físico. (Gumbrecht, 2014, p. 03)

Seguindo a mesma linha conceitual de Gumbrecht no que diz respeito às relações entre o texto e o meio e seus efeitos no leitor, Inês Gil oferece uma descrição interessante à noção de atmosfera que, para ela,

É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. (Gil, 2005, p. 141)

Segundo a autora, o caráter afetivo da atmosfera, motivo pelo qual o termo serviu de tradução mais próxima para *Stimmung*, permite que se expanda esse conceito, quase que de maneira sinonímica, para as noções de clima e ambiente, como se se derivassem dessa noção de atmosfera. Para ela, há diferenças no sentido de tais termos, ainda que denotem distinções sutis. O clima seria, dos três conceitos, o mais geral, pois sua presença se mostra de forma “explícita” e “fundamental”, regendo os influxos entre o texto e o leitor, bem como a relação deste com o seu meio. O ambiente, embora se enquadre também nessa generalidade, se mostra secundário, pois pode ou não estar presente na conexão entre texto, leitor e meio. Sua presença não é indispensável. Para Gil, a atmosfera seria o elemento mais específico, pois

(...) assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende em formar-se sem produzir necessariamente representações. (Gil, 2005, p. 142)

As formulações conceituais de Inês Gil são produzidas para atender a uma demanda relacionada às representações fílmicas, mas podem perfeitamente ser aplicadas à perspectiva dos estudos literários. Nesse sentido, compreende-se que o estabelecimento da atmosfera leva em consideração, de modo fundamental, sob o ponto de vista da literatura, a dimensão interativa do leitor com o texto literário. É essa troca de potências que permite o surgimento desse campo energético referido por Gil.

Gumbrecht e Gil caminham na mesma direção quando demonstram a existência de uma atmosfera que envolve o leitor no ato de sua experiência de leitura. Para o teórico alemão, essa experiência se mostra “rara” e “subjativa”, um exercício individual de alteridade. E é exatamente esse movimento mais íntimo, mais subjetivo, na contramão de uma cientificidade objetiva que se mostra como o desafio central dos estudos literários na atualidade. Para Gumbrecht, “concentrar-se nas atmosferas e nos ambientes permite aos estudos literários reclamar a vitalidade e a proximidade estética que, em grande parte desapareceram” (Gumbrecht, 2014, p. 23).

No caso específico dos efeitos da leitura nos meus alunos, foi possível observar que, antes de uma experiência teórica, eles foram introduzidos a uma experiência estética e afetiva a partir da leitura do conto. As reações ao desfecho do conto demonstram que suas interpretações ultrapassaram – e muito! – o campo da mera decodificação do enredo. Sem a dimensão exata dessa experiência, conseguiram presentificar o espaço do conto por meio do *Stimmung* gerado pela interação com a leitura. Sob o ponto de vista teórico, a inovação de Gumbrecht se dá exatamente por essa consciência da mobilidade de sentido que envolve a literatura. Para ele,

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

O crítico alemão demonstra, por meio dessa passagem, que não é pretensão do estudo em relação ao *Stimmung* o estabelecimento de um

método definitivo de leitura das atmosferas no texto literário. A ideia é demonstrar que há etapas para se chegar à compreensão dessas atmosferas que circundam os objetos artísticos. A consideração da dimensão afetiva da leitura oferece um caminho interessante para se chegar a essa perspectiva de análise.

Nesse sentido, Heidrun Olinto contribui de modo singular para a compreensão do plano afetivo associado à análise literária. Acompanhando a percepção de Gumbrecht em relação ao panorama de crise no campo da teoria da literatura do fim do século passado, a autora observa um movimento de transformação dos estudos literários, marcado por

(...) um renovado interesse pela presença simultânea de fatores cognitivos e afetivos na construção de saberes e se recupera para a teoria da literatura uma visão integrada das emoções atuantes, não apenas em processos de leitura com ênfase sobre o leitor, mas sobretudo na própria maneira de teorizar o fenômeno literário enquanto complexo processo de comunicação estética, cultural e social. (Olinto, 2014, p. 65)

Olinto identifica, tal como o crítico alemão, um movimento de aproximação dos estudos literários, bem como das próprias ciências humanas, na direção dos aspectos emocionais que constituem o homem. Dessa maneira, afastando-se de um racionalismo científico e objetivo, observa que estes aspectos “precisam ser vistos como componentes efetivos na construção do conhecimento. O indivíduo não possui sentimentos, mas materializa os mesmos no contexto de processos cognitivos construtivos.”. (Olinto, 2014, p. 66)

Segundo a autora, não é possível desprezar a complexidade dos efeitos afetivos numa experiência de leitura, pois esse processo envolve dimensões fisiológicas, psíquicas e sociais que geram manifestações de surpresa, frustração, indignação, melancolia, entre outras. No caso específico da experiência com os alunos, ficou nítido pelas reações, que a interação com o texto provocou uma reação imediata de surpresa, seguida de uma certa frustração diante dos rumos do conto.

A partir das reações, da relação afetiva e atmosférica com o texto literário, os alunos ativaram o caráter cognitivo em relação ao texto. Para Olinto, essa força motriz permite movimentar a engrenagem dos saberes.

São os afetos que fornecem energia decisiva para toda a dinâmica cognitiva. Trata-se de forças afetivas de todos os tipos – entre eles o desejo de solucionar conflitos e tensões. (...) Afetos dirigem o foco da nossa atenção e percepção de determinados conteúdos cognitivos de acordo com nossos sentimentos – de tristeza ou alegria, de medo ou raiva. (...) Afetos funcionam como espécie de filtros, ou de portas que abrem e fecham o acesso a diferentes repertórios de memória e determinam, de certo modo, a hierarquia de nossos conteúdos cognitivos. (OLINTO, 2014, p. 68)

Todos os autores que servem de base a esse estudo são protagonistas de uma certa virada de jogo nos estudos literários. A aproximação do caráter subjetivo e interativo, proporcionado pelas relações entre leitor, texto e ambiências, ofereceu uma nova seara para a crítica. A consideração acerca do estudo das atmosferas traz modificações significativas para a própria ontologia da literatura, pois retira do centro da questão o caráter representativo da obra literária, abrindo espaço para outros aspectos. Nosso estudo seguirá nesse trajeto, tentando observar a atmosfera romântica em torno do conto *A cartomante*. Para tanto, apresentarei os variados momentos em que o narrador materializa em suas descrições elementos que trarão à narrativa todo um clima de romantismo, que servirão ao intuito machadiano de surpreender o leitor no desfecho do conto.

***A cartomante* e as atmosferas românticas: experiências de leitura**

Como já observado anteriormente, o conto *A cartomante* apresenta, como enredo principal, o triângulo amoroso entre os personagens centrais, Camilo – o amante, Rita – a esposa infiel, e Vilela – o marido traído. Entre eles, uma relação de amizade e assistência. Vilela acolheu o amigo e ofereceu suporte para o seu estabelecimento na cidade. A relação com Rita veio por tabela. Fruto da convivência cotidiana, aliado ao ar jovial e ingênuo de Camilo, os amigos se entregaram a um envolvimento amoroso. O conto já principia com um diálogo entre os amantes, num momento já estável da relação amorosa.

Ainda que o narrador já esclareça completamente a situação apresentada no conto, chama a atenção a inserção de elementos, espaços e

situações que conduzem o leitor a uma certa condescendência com o casal de amantes e – por que não? – a uma torcida para um desfecho positivo da relação. Minha hipótese, já evidenciada durante esse trabalho, é que esse sentimento seja produzido de maneira meticulosa por Machado de Assis com a produção de uma atmosfera romântica no conto. Os leitores de seu tempo, produtos de um fértil e significativo período romântico que estabeleceu as bases da literatura nacional no início do século XIX, já estavam “educados” pelo sistema literário do Romantismo. Não foi difícil para o escritor de *Dom Casmurro* trazer de volta à baila o ambiente consagrado pelos romances de Alencar, Macedo e os demais escritores românticos.

Nossa análise parte, então, para a observação desses elementos românticos no conto, tentando demonstrar a conjunção desses ingredientes para a construção da atmosfera romântica do conto. Os recursos empregados por Machado se sustentam em três aspectos, que serão explicitados a seguir:

1) O caráter superficial dos personagens. Diferente do estilo que consagrou Machado em relação à construção de personagens, é possível observar um trio de personagens marcado pela superficialidade. Não há traços marcadamente psicológicos na constituição dos três. Camilo é talvez o menos plano dos três, ainda que não convença em termos de complexidade de ações. Como se observa pela própria descrição do narrador, sua ingenuidade e indecisão são as características mais destacadas no início do conto:

Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. (...) Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição. (Assis, 2008, p. 448)

A caracterização inicial do personagem o aproxima dos heróis românticos típicos dos romances urbanos. Há algo nele semelhante a Seixas, protagonista de *Senhora*, de Alencar ou a Augusto, herói de *A moreninha*, de

Macedo. De origem burguesa, demonstrava pouco apreço pelo próprio futuro, deixando nas mãos da mãe a decisão em relação à ocupação profissional. A ausência de um caminho traçado o conduziu até a situação que se encontrava, de amante. Nessa condição, obteve a única certeza imutável de sua personalidade, o amor por Rita.

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. Odor di feminina: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. (Assis, 2008, p. 448)

Sua leve mudança de comportamento, de ingênuo e inseguro para decidido e encorajado não partiu de sua própria personalidade, mas da confiança nas palavras da cartomante, que lhe afirmara o êxito de sua empreitada. Mesmo a crença nos poderes da paranormal se deu após mais uma mudança de postura do protagonista, de descrente para persuadido pelas previsões da cartomante face ao desespero da incerteza.

Rita encarna a personagem típica do Romantismo brasileiro, caracterizada por sua beleza, sedução e superficialidade. Mantendo o paradigma de moça casadoura, é descrita pelo narrador como “dama formosa e tonta” e não modifica suas ações no decorrer do conto. Essa caracterização, a propósito, foi exaustivamente utilizada pelos autores realistas para criticar o caráter plano das heroínas românticas. O próprio Machado fez uso desse recurso em outros romances e contos.

Vilela, ainda que se mostre decisivo no desfecho da narrativa, também não é explorado com a profundidade características dos personagens machadianos. Maduro e sensato, se apresenta como o oposto do amigo Camilo, mas cego na percepção dos fatos que ocorriam ao seu redor, aspecto útil à pretensão machadiana de explorar a temática do adultério. Sua personalidade só se modifica no desfecho da narrativa, quando se mostra violento e furioso. Essa mudança de atitude é mais um dos fatores de surpresa em relação ao leitor. Toda a atmosfera romântica criada em torno do envolvimento de Camilo e Rita pressupunha a passividade e a cegueira

de Vilela. Sua virada de postura certamente contribui para o já citado estado aporético do leitor ao fim do conto.

2.Elementos naturais que atuam como reflexos do estado de espírito dos personagens. O Romantismo instaurou na literatura uma relação confidente com a natureza. Tanto na poesia quanto na prosa, diversos são os exemplos da relação entre o personagem romântico e a natureza. O público leitor de Machado já conhecia com profundidade essa técnica. O conto vai delineando, na perspectiva dos sentimentos de Camilo, essa caminhada do herói de mãos dadas com a natureza. Em um primeiro momento, atordoado com a possibilidade de ser descoberto e, por consequência, de perder o amor de sua Rita, Camilo passa por sucessivas desventuras e inconvenientes, que o conduzirão até a casa da cartomante.

Mas o mesmo trote do cavalo veio agravar-lhe a comoção. O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da Rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar, a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. (...) Camilo reclinou-se no tálburi, para não ver nada. (...) O cocheiro propôs-lhe voltar à primeira travessa, e ir por outro caminho: ele respondeu que não, que esperasse. E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era a ideia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro;(...) Na rua, gritavam os homens, safando a carroça. (ASSIS, 2008, p. 450)

Essa etapa do conto caracteriza o temor da descoberta da traição. Toda a inquietação e tensão de Camilo se projetam no seu ambiente. Machado marca decisivamente esse momento nebuloso da narrativa os acontecimentos que se sucedem e com as palavras que definem os fatos. Como o herói estava em apuros, o ambiente em torno marcava essa dificuldade. Cavalos trotam, ruas se atravancam, a visão não enxergava o objetivo, as asas da ideia se acinzentam. Gritos e confusão demonstram o caos interior vivido pelo personagem.

Do mesmo modo, após as palavras confortantes e positivas da cartomante, que mudaram o espírito do herói, os caminhos literalmente se abrem.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. (...) O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; (...) e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz. (...) A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável. (ASSIS, 2008, p. 452)

Novamente, a natureza abraça e acalenta o personagem. Se ele está bem, tudo em volta se abre num colorido alegre. O vocabulário do narrador se transforma, o “cinzento” dá lugar ao “vivaz”. A própria natureza é o abraço desse mundo próspero, com o abraço da água no céu. A sucessão de figuras líricas aponta para um desfecho positivo. As palavras da cartomante não são apenas dirigidas a Camilo. O leitor também recebe uma resposta às inquietações; está formada a atmosfera propícia ao final feliz. O leitor é afetado por esse clima romântico, tal como Gumbrecht já assinalara no seu estudo acerca da atmosfera na literatura:

(...) uma experiência comum a todos: que as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes; porém, não conseguimos explicar a causalidade (nem, cotidianamente, controlar os seus resultados). (GUMBRECHT, 2014, p.13)

O escritor alemão reconhece o efeito do que ele chama “entorno material” na compreensão do leitor quando este se depara com a conjunção entre o texto e uma atmosfera específica. Acredito que esse foi o efeito nos leitores contemporâneos a Machado, fenômeno que se repetiu, dentro de suas particularidades temporais e espaciais, no grupo de leitores universitários que passaram pela experiência afetiva do conto machadiano.

3) Inserção de elementos sobrenaturais. Como se não bastasse toda a atmosfera criada pelos elementos naturais introduzidos por Machado no conto, o autor insere um outro elemento de grande impacto na literatura romântica, que é a alusão a elementos sobrenaturais, a fatos que não se explicam racionalmente. Essa cadeia mística se personifica, no conto, na figura da cartomante e de seu ambiente de atuação. No Realismo, a razão e a experimentação científica ditam as regras na sociedade, exatamente como um contraponto à experiência mística e religiosa do Romantismo. Machado tem consciência desse novo panorama social e, em mais uma demonstração do intuito de construir a atmosfera romântica necessária às pretensões de seu conto, convida o seu leitor contemporâneo a revisitar um momento do qual é profundo conhecedor.

A figura de Camilo, tal como se apresenta no início do conto, é a resistência a esse clima de mistério, já anunciado desde a alusão a *Hamlet*, tragédia de Shakespeare que reflete acerca de nossa incapacidade de racionalizar todos os fatos a nossa volta. Rita é a estandarte do mistério no conto, apresentando a cartomante como a portadora das respostas às inquietações da amante:

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que ela agora estava tranquila e satisfeita. (ASSIS, 2008, p. 447)

Todo o ambiente em torno da cartomante sugere esse clima de mistério e ocultismo. A começar pela casa, sempre fechada e silenciosa. O narrador apresenta um ambiente sombrio e desconhecido, principiado por uma escadaria escura de destino indefinido. “A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não, viu nem sentiu nada.” (ASSIS, 2008, p. 451). A escuridão predominante nas escadas e no corredor de uma casa fechada davam ao lugar uma aparência de caverna, de porão, espaço propício à imaginação e, por consequência, à revisão das crendices desprezadas por Camilo. Se o próprio fato de se deparar com a casa da cartomante, por acaso dos imprevistos durante o caminho até a casa de

Vilela, já não fossem motivos suficientes para essa reflexão, o narrador insere o espaço da residência da paranormal como mais um elemento desse plano sobrenatural.

Ainda que parem sobre a cartomante as dúvidas acerca de seu poder, o narrador mantém até o final do conto o suspense em relação às previsões sobre o casal de amantes. Sem dúvidas, é mais um ingrediente à formação da atmosfera romântica que Machado projeta no conto.

Considerações finais

O estudo das obras literárias, sob a perspectiva de observar nelas a atmosfera e o ambiente, oferece uma nova e significativa opção à teoria da literatura. Pensar a literatura nesse viés propicia ao pesquisador não só um novo horizonte em seus trabalhos, mas também uma nova relação com o texto. A experiência, por intermédio da observação dos efeitos da leitura numa turma de alunos e suas reações ao produto literário, consolidou minhas expectativas, projetadas após as leituras das teorias de Gumbrecht, Olinto, Flusser, Deleuze, dentre outros importantes alicerces dessa discussão acerca das atmosferas e das materialidades na literatura.

Acredito que seja um tanto exagerada a visão de Gumbrecht, quando supõe que “escrever sob a influência do *Stimmung* poderá bem significar atirar os tão propalados ‘métodos’ no rio do esquecimento.” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). Não se trata de excluir as importantes contribuições aos estudos literários dos teóricos deste e do século anterior. Penso que a análise das atmosferas amplia a forma de contato entre o pesquisador e o texto, permitindo àquele uma aproximação afetiva com a obra de arte, sem que essa ação denote uma abordagem menor ou superficial acerca do objeto estudado.

Os alunos leitores de Machado, que foram apresentados ao bruxo do Cosme Velho, por intermédio de *A cartomante*, estabeleceram com o texto uma conexão afetiva significativa, que permitiu a eles um olhar sobre a obra machadiana sem a impassibilidade de quem se debruça sobre o texto como

um médico legista, a investigar um cadáver. Essa foi, talvez, a maior contribuição de meu curso a essa nova geração de profissionais das letras.

Os resultados, ainda que incipientes, demonstram a validade da análise da obra de Machado de Assis em busca das atmosferas e ambiências nela existentes. O próprio Gumbrecht já principiou estudos nesse sentido, com o romance *Memorial de Aires*. Acredito que os contos se apresentam como um fértil terreno ao campo das atmosferas nos estudos literários. *A cartomante* já se mostrou, ainda que preliminar e precariamente, um exemplo desse potencial.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *A cartomante*. In: *Obras completas*. Vol.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. Pp. 447 – 453.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 4ª ed. SP/RJ: Duas cidades, 2004.

CAVALCANTE, Djalma Moraes. Os primeiros contos que Machado contou. In: ASSIS, Machado de. *Contos completos*. Org. por Djalma Cavalcante. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.

GIL, Inês. *A atmosfera como figura fílmica*. In: III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, 2005, Covilhã. Anais eletrônicos. Estéticas e Tecnologias da Imagem - Volume I, Covilhã, Universidade da Beira Anterior, 2005. Disponível em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf. Acesso em: 29/10/2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *O romance machadiano e o público de literatura do século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. Pp. 68 – 78.

OLINTO, Heidrun Krieger. Afetos na leitura do teórico na literatura. In: *Revista Entreletras*. Araguaina/TO, v.5, n.1, Pp. 55-75, 2014.

RELENDO DOM CASMURRO: OS PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO EM DOM

Linda Catarina Gualda¹

RESUMO: A relação entre a literatura e o cinema é tão antiga quanto o próprio cinema, porém somente a partir das décadas de 1960 e 70, a semiótica estruturalista passou a abolir a hierarquia entre a obra literária e a fílmica. Assim, o filme passou a ser estudado como obra autônoma, relacionada ao texto base, mas não subordinada a ele. A adaptação de um texto literário para o cinema, a partir da abordagem semiológica, implica uma verdadeira troca de “línguas”, sendo necessários procedimentos adaptativos que reinterprete o hipotexto, dando novo significado à obra. Pensando nisso, o objetivo deste artigo é discutir as relações intersemióticas entre a obra literária Dom Casmurro (1899) e a fílmica Dom (2003) tendo como embasamento teórico a Teoria da Intertextualidade e da Crítica Cinematográfica que entendem o hipertexto como uma variação de leituras hipertextuais do hipotexto. De forma prática, analisaremos com exemplos o processo adaptativo do realizador Moacyr Góes à luz dos sete procedimentos de adaptação elencados pelo crítico João Batista Brito em Literatura no Cinema (2006), apontando quais fatores condicionaram tais mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Cinema; Tradução Intersemiótica; Romance e Filme Brasileiros; Adaptação Fílmica; Releitura Cinematográfica.

Abstract: The relationship between literature and cinema is as old as cinema itself, however only from the 1960s and 70s, structuralist semiotics began to abolish the hierarchy between literary and film work. Thus, the film began to be studied as an autonomous work, related to the basic text, but not subordinate to it. The adaptation of a literary text to the cinema, from the semiological approach, implies a true exchange of "languages", that is, adaptive procedures are necessary that reinterpret the hypotext, giving a new meaning to the work. Therefore, the aim of this article is to discuss the intersemiotic relations between the literary work Dom Casmurro (1899) and the film Dom (2003), having as theoretical background the Theory of Intertextuality and Cinematographic Criticism that understand hypertext as

¹ Graduada em Letras, Mestre em Literatura Comparada, Doutora e Pós Doutora em Literatura e Cinema. Professora de Língua Inglesa na Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo – FATEC Itapetininga. lindacatarina@hotmail.com

a variation of hypertextual readings of the hypotext. In a practical way, we will analyze with examples the adaptive process of the director Moacyr Góes in the light of the seven adaptation procedures listed by the critic João Batista Brito in his *Literatura no Cinema* (2006), pointing which factors have conditioned the changes.

Keywords: Literature and Cinema; Intersemiotic Translation; Brazilian Novel and Film. Filmic Adaptation, Film re-reading

Considerações Iniciais

A relação entre a literatura e o cinema é tão antiga quanto o próprio cinema, pois em 1897, precisamente dois anos após o dito “nascimento” do cinema, George Méliès já adaptava um texto literário, *Fausto e Margarida* e depois, em 1898, *A Gata Borralheira*. O primeiro estudo comparativo que se tem conhecimento é o ensaio *The Laocoon* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing, que trata das diferenças entre poesia e pintura. Os estudos comparativos entre literatura e cinema surgiram do interesse em investigar as possíveis afinidades semióticas entre ambas as artes. No início de 1930, Allardyce Nicoll, em *Theatre and Film*, considerou a obra cinematográfica como merecedora do mesmo *status* que a arte dramática (BRITO, 2006, p. 18-22).

Todavia, a relação entre a literatura e o cinema nunca foi uma atividade pacífica e ainda hoje divide a crítica. Aqueles que não acreditam ser possível um trabalho comparativo entre ambas expressões artísticas alegam o “enorme fosso semiótico que separa, aparentemente de modo inconciliável, essas duas formas de expressão, fundadas, cada uma, em espécies de signos e códigos tão diferentes” (BRITO, 2006, p. 130). Estes acreditam que a literatura nunca terá “a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (BRITO, 2006, p. 131-32). Argumentam por sua vez que “na transposição de uma linguagem à outra, invariavelmente ocorreria uma descomunal e desastrosa perda de sentido, não compensada de nenhuma outra maneira, ou em nenhum outro nível” (BRITO, 2006, p. 144). Ainda hoje, parte da crítica que considera o trabalho

comparativo encara o cinema como arte menor e propaga que está a serviço da literatura.

A partir das décadas de 1960 e 70, a semiótica estruturalista passou a abolir a hierarquia entre a obra literária e a fílmica. Assim, o filme passou a ser estudado como obra autônoma, relacionada ao texto de partida, mas não subordinada a ele. De fato, a adaptação de um texto literário para o cinema, a partir da abordagem semiológica, implica uma verdadeira troca de “línguas”, ou seja, “a troca de um sistema de signos abstratos e convencionais por outro, bem mais concreto e analógico, cujas unidades significantes básicas são os próprios objetos e atos da realidade que podem entrar na composição de um plano” (LAHUD, 1993, p. 39). Tanto cinema como literatura atingem o mundo, produzem realidade; o primeiro por reprodução e a segunda por evocação. Na literatura, o que conta é a realidade evocada que fala por si mesma ao autor e ao leitor. No cinema, por outro lado, há o abandono de um processo de representação simbólica do real, expressando a realidade aparentemente com a própria realidade. Pensando nisso, o processo de adaptação de uma obra literária em outra fílmica “é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2005, p. 48-49).

Muitas vezes, determinadas passagens do livro são muito difíceis de serem adaptadas ao cinema. É possível tentar reproduzi-las em um filme, mas sempre deixarão um rastro de inadequação. Na verdade, todo realizador que trabalha com adaptação enfrenta o dilema de como transpor certos momentos, de como reler em imagens determinadas passagens que carregam a expressividade da palavra, enfim, de como traduzir a linguagem literária para a cinematográfica sem perder sua especificidade. Isso porque, um filme não se reduz somente “a transpor e ilustrar o livro em que se inspira (...) a relação entre literatura e cinema (como qualquer relação viva entre duas diferentes formas de arte) só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria” (AVELLAR, 2007, p. 54).

Pensando nisso, o objetivo deste artigo é discutir as relações intersemióticas entre a obra literária *Dom Casmurro* (1899) e a fílmica *Dom* (2003) tendo como embasamento teórico a Teoria da Intertextualidade e da

Crítica Cinematográfica que entendem o hipertexto como uma variação de leituras hipertextuais do hipotexto. Nesse sentido, esse pensamento resgata a ideia da adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está subordinada a ele nem tampouco tem menor valor. E por se tratar de duas materialidades linguísticas distintas (FIORIN, 2006, p. 184), mudanças são necessárias e enriquecem o novo texto. De forma prática, analisaremos o processo adaptativo do realizador Moacyr Góes à luz dos sete procedimentos de adaptação elencados pelo crítico João Batista Brito em sua obra *Literatura no Cinema* (2006), a saber: redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação ou condensação, ampliação ou expansão e princípio de equivalência. A seguir, mostraremos com exemplos as escolhas do diretor e quais fatores as condicionaram.

Os Procedimentos de Adaptação

O processo adaptativo do romance para o filme pressupõe que a fidelidade absoluta é um conceito redutor impossibilitado por inúmeros fatores: diferentes meios de expressão artística, contextos de produção, intenção do realizador, ideologia empregada, público alvo, implicações estéticas (preferências, motivações), entre outros. O adaptador, por muito fiel que seja à obra de partida, suprime certos episódios para ampliar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que é evidente a dificuldade em traduzir mensagens estéticas diversas. “Algumas passagens, esboçadas apenas pelo escritor, fornecem-lhe, através de sua ampliação, o equivalente visual de certos comentários ou descrições que o cinema não pode transplantar” (SADOUL, 1956, p. 83). Nesse sentido, a adaptação é um processo baseado no fato de que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (BLUESTONE, 1973, p. 219).

Haroldo de Campos (1976, p. 24) entende o filme como outra informação estética, independente, mas ligada à obra de partida por uma relação de isomorfia. Isso equivale a dizer que o hipertexto é um ato de recriação, uma leitura crítica da obra original, “revitalizando-a e gerando

uma outra informação estética, autônoma” (MARTINS, 2007, p. 151). Por esse motivo, procedimentos adaptativos são necessários e devem ser analisados considerando o realizador também como leitor, ou seja, aquele que constrói sentido e atribui valores, haja vista que o ato de filmar envolve escolhas, recortes, análises, sínteses (montagem) perpassados por um processo de manipulação que envolve qualquer arte. O que o realizador do filme nos mostra, ou seja, os conteúdos que vemos no ecrã, conhecidos como elementos cinematográficos (o argumento, a ambientação, a escolha do ângulo de filmagem, a caracterização dos personagens, o figurino, a maneira como a história nos é apresentada, as técnicas de montagem, etc.) relacionam-se à sua interpretação da obra de partida, por isso jamais estão isentos de repercussão afetiva, nem de implicação ética.

A obra cinematográfica *Dom* privilegia um trabalho autônomo já que, mesmo ligado à obra literária, não deixa de ser uma interpretação do romance dando novos contornos a ele. Essa releitura de *Dom Casmurro* é pautada no fato de que alterações são mandatórias a partir da adoção de procedimentos adaptativos, os quais serão detalhados a seguir.

Redução

A redução ou corte geralmente é realizada na etapa pré-fílmica chamada de roteirização e diz respeito a elementos que estão no texto literário e que não estão no filme. Muitas razões condicionam esse processo, variando de realizador para realizador, mas os motivos mais óbvios são que a linguagem icônica é menos prolixa e analítica e que se faz necessária a seleção de cenas consideradas importantes pelo adaptador para que se possa gerar determinado efeito na audiência.

No caso de *Dom*, sem dúvida alguma, a redução foi o procedimento mais usado por Moacyr Góes. O romance é muito maior do que o filme, não apenas no que se refere ao tempo da leitura (que passa largamente o prazo médio de duas horas de projeção de um filme), mas principalmente porque a linguagem verbal é mais extensa, contém mais descrições e análises. Por questão de espaço, vamos analisar aqui apenas três cortes realizados por Góes e como estes influenciam no desenrolar dos fatos.

A primeira redução diz respeito aos pais de Bento. No romance, a mãe – Dona Glória – exerce importância fundamental na caracterização do protagonista. Tido como uma alma cândida e pura, Bentinho fora criado numa redoma, sob excessivos cuidados maternos, o que fez dele um homem imaturo e com uma estreita e deturpada mentalidade acerca das mulheres. Além disso, é a mãe a responsável pela promessa em fazê-lo padre e sua ida ao seminário (também suprimida no filme) revela seu caráter pouco espontâneo e fadado à dominação. Entretanto, no filme os pais de Bento são apenas mencionados e não aparecem em nenhum momento da projeção.

Diferentemente do Bento do romance, o Bento de Moacyr Góes é mais independente, mas não deixa de ser emocionalmente frágil. Numa discussão, Ana deixará claro estarmos diante de um homem que não sabe lidar com uma situação adversa, que foge dos problemas por não conseguir resolvê-los. O cineasta optou por suprimir os pais, o agregado e os demais parentes, dando ao personagem a ideia cristalizada do homem paulistano: aquele que mora sozinho, trabalha muito e com afinco e faz de seu apartamento um reduto de descanso.

Outro corte diz respeito às mortes do amigo Escobar (que no filme aparece nomeado por Miguel) e do filho Ezequiel (que na obra cinematográfica nem é nomeado). No romance, muito de Capitu nos é revelado quando ela está diante de Escobar morto e lhe lança um olhar que, segundo Bento, denota tristeza profunda e amor. Como esse episódio não existe no filme, a relação entre Ana e Miguel fica restrita às cenas e aos diálogos ambivalentes que travam. A obra de Góes não é tão trágica quanto a de Machado em que todas as personagens estão mortas no momento da enunciação. Em *Dom*, somente a mulher morre e é uma morte acidental, quase um lamento e não um alívio como as mortes representam no romance.

Em *Dom Casmurro*, da mesma maneira que a morte de Escobar revela Capitu, a morte de Ezequiel apresenta muito de Bento. Quando o filho morre em terra estrangeira, o narrador conta em tom satisfeito: “Mandaram-me ambos os textos, grego e latino, o desenho da sepultura, a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo (...) Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro” (ASSIS, 1997, Capítulo 146º, p.

245). Temos aí uma ideia da relação de Bento Santiago com o próprio filho: a amargura, a rejeição e, principalmente, o desprezo, o desdém. Em relação ao exílio da esposa, Bento também se mostra pouco interessado, pois acredita ter sido a melhor solução para o conflito que se delineara: “Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão (...) Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado (...) naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião” (ASSIS, 1997, Capítulo 141º, p. 238).

No filme, a frieza de Bento é retratada a partir do isolamento da mulher na própria casa, dos diálogos ferinos, da desconfiança crescente e das recorrentes acusações de adultério. Ele não a expulsa de casa, mas adianta que quer a separação. Ana, mais decidida e cansada de não ser ouvida, vai embora com o filho, deixando para Bento apenas um bilhete de despedida. Ao abandonar o lar e o casamento em busca da felicidade perdida e da vida independente que deixara para trás, Ana sem saber se despedirá também da vida.

O último exemplo de corte que trataremos aqui se refere à relação entre a família de Bento e de Capitu. No romance, ambos são vizinhos e nutrem um amor infantil e proibido pelo outro. Toda a primeira parte de *Dom Casmurro* é dedicada à infância dos protagonistas, relata a relação deles e todo o sacrifício de ambos para se tornarem marido e mulher, considerando que os obstáculos eram muitos: a filha do Pádua era pobre e Bento tinha que honrar a promessa da mãe. Esse momento da narrativa possui um tom saudosista e otimista, ainda não se vê o Bento carrancudo e amargurado que predominará na segunda parte da história.

No filme, não há forte preocupação em relatar com detalhes a infância do casal. Percebemos que ambos se conhecem, que eram amigos quando crianças por meio de alguns *flashbacks* que nos transportam para um passado remoto e feliz. Da mesma maneira que no romance a infância é relembrada com ternura, em *Dom* os momentos passados evocam uma sensação de paz e esperança. As imagens da infância são tão importantes no filme que, quando Bento percebe ter agido mal com a esposa e resolve dar uma guinada em sua vida trazendo a mulher e o filho para perto novamente, isso acontece

imediatamente depois de uma recordação. Ao ver uma garota tomando sorvete num *playground*, Bento é transportado para o passado e lembra de sua felicidade com Ana. Nesse momento, ele se dá conta que perdera a mulher de sua vida e num ímpeto vai resgatá-la, mas é tarde demais: o passado harmonioso não encontra correspondência no lamentável presente do casal.

O desfecho, talvez, seja o grande abismo entre *Dom Casmurro* e *Dom*: no romance não há esperança, não há retorno, tudo está encerrado; no filme, paradoxalmente, a morte de Ana é o renascimento de Bento, a mulher morre para que o homem viva com o filho. Se o romance é acusação, o filme é redenção.

Adição

A adição é o processo inverso da redução/corte, ou seja, significa incluir novos elementos, criando ambientes, situações, personagens, etc. De acordo com Brito (2006, p. 15), “embora estatisticamente menos frequente que a redução, a adição tem um papel decisivo no processo adaptativo, contribuindo para dar ao filme a sua essência de obra específica”. Em *Dom* muitos dos elementos acrescentados asseguram a contemporaneidade do filme. Assim como no procedimento anterior, separamos três aspectos do filme que não existem no romance, a fim de analisarmos as razões que nortearam tal escolha do diretor.

O primeiro aspecto diz respeito à noiva de Bento, Heloísa, que trabalha no mesmo local que ele e ainda tem acesso livre à sua residência. No romance, a única experiência amorosa de Bento é com Capitu. Entretanto, faz sentido o Bento de Góes ter um relacionamento, já que na contemporaneidade um homem bonito, bem de vida e bem instalado não ser compromissado ou sair com algumas mulheres se torna pouco verossímil. A noiva de Bento e o relacionamento sadio e cúmplice que ambos demonstram é um dos elementos que asseguram o tom realista do filme.

Não há nada de questionável no comportamento de Bento em relação à noiva. Com Heloísa tudo corre bem: ela é ciumenta dentro dos limites

aceitáveis, tem bom emprego, é inteligente e se mostra uma mulher tão refinada e independente quanto ele. Por isso, quando é trocada por Ana sente uma tristeza real, nada exagerada, sua dor é compartilhada pelos espectadores porque nos reconhecemos nela, porque se trata de um drama comum, de uma situação verdadeiramente corriqueira: perceber seu amado interessado em outra.

Nesse sentido, o acréscimo da personagem não empobrece o filme nem o faz desviar do tom da obra de partida, ao contrário, denota interessante escolha do diretor em caracterizar o personagem como um homem comum que irá se perder por conta de um amor muito maior do que ele imaginava e conseguirá lidar.

Outro elemento acrescentado é a personagem Daniela, parceira de Miguel nos negócios. No filme, o melhor amigo de Bento, Miguel, é proprietário de uma produtora, na qual Ana (Capitu) prestará serviços. Assim como no romance, o amigo de Escobar é Bento e Capitu o conhece através do marido; no filme, isso também ocorre: Ana é amiga de infância de Bento e se torna amiga de Miguel através dele.

Daniela é uma personagem interessante no sentido em que acaba por unir os três protagonistas – Bento, Ana e Miguel. Logo no início do filme, ela promove o reencontro dos amigos sem saber que mais tarde frequentará esse círculo de amizade, se tornando íntima, inclusive, de Ana. Interessada em Bento, diferentemente de Ana, Daniela não consegue atrair sua atenção: não possui a exuberância de Ana, os olhos de Ana, o encanto avassalador de Ana. Assim como Heloísa, Daniela é uma mulher comum: simpática, com beleza razoável, e senso de humor, ela traz ao filme um tom cômico deixando-o leve e até certo ponto divertido. Vale ressaltar aqui a caracterização do feminino que em *Dom* se divide em contrastar Ana a todas as demais mulheres, enfatizando as diferenças físicas e comportamentais entre elas. Esse contraste coloca Ana num plano diferente de Heloísa e Daniela, mostrando ao espectador que não se trata de uma mulher comum. Esse ser feminino inatingível pagará com a morte sua diferença não compreendida.

Quando Adriana Werneck, em seu artigo de 2004, se refere ao linguajar de baixo calão expresso no filme está se referindo basicamente a esta

personagem acrescentada. É de Daniela a tão criticada frase que empobrece o enredo de *Dom Casmurro* quando ela o cita: “Não é aquele livro que o personagem principal é corno?”. Entretanto, se por um lado Daniela foge do contexto do romance inclusive compreendendo-o mal, por outro lado ela pode ser o elemento acrescentado para compensar efeitos verbais perdidos. No romance, a linguagem adotada pelo narrador, o tom sombrio e sóbrio de seu condutor não é quebrado por nenhuma outra instância narrativa. *Dom Casmurro* é composto por metáforas refinadas, alusões engenhosas a outras obras, mas é uma obra do século XIX. Considerando o contexto de produção de *Dom*, não é possível conceber personagens atuais que se expressem da mesma maneira que Bento Santiago. Mesmo o Bento do filme explode com palavrões. Nesse sentido, a opção por uma linguagem informal na boca das personagens assegura a fala cotidiana, o modo de se expressar entre amigos nos centros urbanos contemporâneos.

Por fim, o último aspecto acrescentado de que trataremos é o ambiente de trabalho de Ana. No filme, a protagonista é uma mulher envolvente, fascinante, que encanta a todos (principalmente os homens) por onde circula. Em muitos momentos é enfatizada a beleza e a sensualidade da personagem e sua profissão ajuda a construir tal caracterização. A primeira cena de Ana se dá num palco, onde aparece inteira molhada com roupa transparente e na companhia de dois homens que a partir de uma dança fazem menção de possuí-la. Podemos compreender que esse momento funciona como uma antecipação do enredo, onde se antevê o destino da personagem: lidar com a difícil situação de ser o afeto de dois homens, culminando em a solidão e obsessão. Mais adiante vemos um procedimento metalinguístico: Ana atua num filme produzido por Miguel, no qual interpreta uma prostituta que com roupa curtíssima faz uma cena erótica com um policial. Mais uma vez temos uma antecipação: quando o casamento de Ana e Bento está arruinado, o marido a acusará de traição se referindo a ela como meretriz e aludindo a serviços prestados a Miguel.

Esses dois momentos do filme exibem a profissão de Ana, que se divide entre dançarina e atriz. Para horror de Bento, a esposa não pretende abandonar sua carreira nem após o nascimento do filho. Acusada de traição,

Ana passará pela alcunha de prostituta e viverá aquilo que conhece apenas como representação. Esta é a grande ironia do filme, senão a grande percepção do diretor: escolher para Ana uma profissão que a comprometa ainda mais, que denuncie o caráter pérfido e embusteiro que o narrador a impõe e também quer nos empurrar. Machado faz isso através da capacidade de Capitu conseguir lidar com situações embaraçosas e mentir de maneira tão natural.

Enquanto a Capitu de Machado de Assis não trabalha, a de Moacyr Góes ganha a vida fingindo, mentindo, representando. Os olhos de Capitu a denunciam da mesma maneira que as danças e as atuações de Ana e ambas são representadas como mulheres ardilosas. No filme não apenas a metonímia dos olhos, mas todo o corpo feminino a relega ao plano da dissimulada.

Deslocamento

O deslocamento refere-se a elementos que existem em ambas as expressões artísticas, mas estão dispostos em outra ordem. Em *Dom* há muitos deslocamentos e logo no início do filme estamos diante do talvez mais significativo deles para a trama: a morte de Ana. Se a obra cinematográfica segue em *media res*, no romance, por outro lado, a ordem cronológica impera e os fatos narrados seguem uma sequência temporal clara a partir do terceiro capítulo (o primeiro explica o título e o segundo o motivo do livro) que vai da infância do narrador até sua velhice. Não há saltos para o futuro no meio do relato, tudo é contado de acordo com a ordem que o narrador afirma ter acontecido (o leitor pactua com essa “verdade” cronológica narrada).

Em *Dom*, a ordem da morte da protagonista é deslocada severamente: Ana morta abre o filme (na verdade, a audiência ainda desconhece ser Ana), enquanto que no romance Capitu só morrerá idosa, na Suíça e ao final da narração. Ana morre jovem, no caminho entre sua cidade natal Rio de Janeiro e a cidade-prisão São Paulo, onde viveu os infortúnios com o marido; Capitu adoece longe de casa, longe do convívio. Em ambos a mulher é tirada de casa e morre longe de todos.

Esse deslocamento, clímax do filme, cria certo suspense no espectador, o filme flui e chega-se ansiosamente ao final para saber quem de fato estava no jipe e se o acidente fora fatal. Também podemos compreender tal deslocamento como uma mudança de foco do diretor, em outras palavras, uma alteração de perspectiva. No romance, se aceitarmos a teoria proposta pelo narrador, ficamos bastante inclinados a sentir pena de Bento e culpamos Capitu pela falta de honestidade e sensibilidade. No filme, isso é drasticamente invertido: Ana ganha nossa simpatia, porque a todo tempo vemos seu sacrifício em vão pela busca de um casamento feliz. Bento, ao contrário, é arrogante, irredutível, cheio de vontades e se torna até perigoso. Apenas com o infortúnio de Ana, a condição de Bento será alterada: a morte dá a ele a oportunidade de ser um homem justo e bondoso. O que não acontece no romance, no qual Bentinho se transforma em casmurro e fica ainda mais amargurado e taciturno.

Outro deslocamento está na cena do primeiro beijo entre os protagonistas. No romance, isso acontece na infância e é um dos momentos mais comoventes de toda a narrativa: “(...) Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus e... Grande foi a sensação do beijo” (ASSIS, 1997, Capítulo 33º p. 87). No filme, Ana e Bento, já adultos, se beijam a beira mar, mas a cena não é tão romântica e idílica quanto a descrita por Machado, ao contrário, seu teor tórrido evidencia a paixão insana despertada.

Mais uma vez faz sentido a opção do diretor por um beijo ardente ao invés de manter a doçura narrada em *Dom Casmurro*. Bento sai de São Paulo e vai ao Rio de Janeiro apenas para almoçar com Ana: são dois adultos que não medem esforços para se encontrarem e expressarem seus desejos um pelo outro. Embora muitos críticos do filme afirmem que o sexo em cena pudesse ser dispensado, a escolha do realizador pelas tomadas tórridas intenciona enfatizar a paixão ardente do casal e o beijo apaixonado sela essa ânsia incontrolável que virará em pouco tempo obsessão. Bento, já enlouquecido, termina o noivado com Heloísa, deixa de trabalhar por vários dias e se desloca de uma capital a outra como se tivesse descido a rua de casa. É nessa cena inclusive que Bento diz a frase que será sua ruína: “Por

você eu pagaria qualquer preço” e também é nessa cena que Ana, despida de suas incertezas, se entrega sem reservas ao amor ensandecido que o parceiro lhe propõe.

Daí em diante, todas as cenas do casal serão perpassadas pelo desespero de possuir a mulher. O misto de amor, desejo, volúpia e medo faz com que Bento não saiba lidar com essa nova realidade, já que Ana desperta sentimentos nunca antes vividos. Ana também passa pela mesma sensação, mas consegue controlar melhor seus instintos, não se deixa levar pelo imediatismo, pela irracionalidade, mostrando autocontrole e corroborando a tese do romance de que é muito mais mulher do que Bento homem (ASSIS, 1997, Capítulo 31º p. 97).

Transformação propriamente dita

De acordo com Brito (2006, p. 16), a transformação “consiste em dar aos recursos verbais da literatura uma forma não-verbal, icônica, cinematográfica”. Isso quer dizer que a transformação procura recuperar as perdas inevitáveis em todo processo de tradução, a fim de “compensar essas perdas com recursos substitutivos”.

No filme *Dom*, percebem-se muitas transformações e aqui elencaremos as que acreditamos serem as mais significativas:

1.4.1 Mudança de nomes, lugares e profissões

- a) O triângulo amoroso deixa de ser Bento, Capitu e Escobar e passa a ser Bento, Ana e Miguel;
- b) Bento é um executivo, Ana é atriz e dançarina e Miguel é dono de uma produtora;
- c) A cidade do Rio de Janeiro deixa de ser o único local em que se passa a trama, São Paulo faz parte do enredo, servindo de contraponto: a partir da dualidade geográfica tem-se o antagonismo dos sentimentos, que revela respectivamente o paraíso e o inferno, o amor e a ruína, o idílico e o desespero (também percebidos no romance – contraste entre a primeira parte, romântica e a segunda, casmurra).

1.4.2 O casamento

No romance, o casamento de Bento e Capitu é planejado pela moça desde a infância; é um evento esperado e bastante comemorado. No filme, este ocorre às pressas e às escondidas, além de ser apenas mencionado (o que vemos é Ana chegando ao apartamento de Bento com as malas e uma garrafa de champanhe para comemorar sua vinda).

1.4.3 O filho

A morte de Ezequiel no romance é transformada no filme em aceitação do filho. Está aí a grande mudança de *Dom* em relação a *Dom Casmurro*: um fio de esperança para um homem fadado ao fracasso. Bento carrega o estigma do personagem que tem sua vida devastada por um amor incondicional. Porém, contrariando todas as expectativas, não terá o final trágico e solitário do Bento machadiano, mas sim a oportunidade de se tornar generoso e saber entender e lidar com seus sentimentos. Ao reler *Dom Casmurro*, Góes não apenas deu uma nova modelagem aos personagens, ele criou outros, suprimiu os que considerava menos importantes e permitiu a eles um novo destino.

1.4.4 A indignação do feminino

No romance, Capitu se indigna com a acusação, mas aceita o destino do exílio: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (ASSIS, 1997, Capítulo 140º, p. 236). No filme, Ana refuta, se defende, questiona e vai embora por conta própria. Ela não espera que o marido a expulse de seu apartamento e sua saída é bem mais teatral que a de Capitu: deixa um bilhete para o marido, que não é um bilhete suicida, mas que anuncia seu adeus definitivo.

Simplificação ou Condensação

A simplificação ou condensação se caracteriza por diminuir a dimensão de um elemento que no texto de partida era maior. Assim como vimos nos procedimentos adaptativos anteriores, há muitas simplificações no filme, das quais apontaremos mais uma vez apenas as que consideramos mais pertinentes:

- 1 As longas descrições da infância de Bento e Capitu foram compactadas em poucos *flashbacks*, que assim como no romance contrastam com a segunda parte da narrativa, mais ácida e decadente;
- 2 O casamento de Escobar e Sancha é reduzido a uma cena de beijo entre Miguel e uma “namorada”;
- 3 O tom da tragédia: as mortes de Escobar, Capitu e Ezequiel estão contidas na única morte que existe no filme: a de Ana;
- 4 O relacionamento de Capitu e Bento, impossibilitado pela promessa da mãe e pela condição social da menina, no filme não encontra restrições e se reduz a duas ou três cenas, já que o enfoque será na relação posterior ao casamento;
- 5 As famílias de Bento e Ana não aparecem no filme, haja vista que este se concentra exclusivamente no relacionamento do casal e como será transformado em isolamento e perdição.

Uma das razões para essas simplificações reside no fato de que para o filme é desnecessário retornar a infância do casal para se mostrar quão apaixonados estão um pelo outro. No cinema, uma forte cena de beijo, um diálogo romântico, alguns *flashbacks* mostram de forma eficiente essa premissa. Se houvesse longas tomadas de Bento e Ana enamorados correndo pelas ruas, de mãos dadas, fazendo juras de amor eterno, o filme perderia fluidez e esgotaria o suspense instalado na primeira cena.

Sabemos que no romance, a primeira parte é toda dedicada à infância e adolescência do casal, exatamente porque o narrador está engendrando a teoria de que a mulher da Glória já estava dentro da menina de Matacavalos,

como “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 1997, Capítulo 148º p. 158). Em *Dom* não há essa tese: Ana se torna infiel, de acordo com o condutor, após o casamento e não há nada nela no momento em que se reencontraram que o fizesse suspeitar de seu caráter ou de suas intenções. Talvez por essa razão Bento se mostre tão indignado no filme, porque para ele Ana era perfeita e ele jamais imaginaria que ela seria capaz de “traí-lo”.

Da mesma maneira, é desnecessário mostrar um Miguel/Escobar casado, pois não mudaria o rumo dos acontecimentos se o amigo tivesse mulher e filhos. Ao contrário, o fato dele estar constantemente cercado de atrizes, modelos, mulheres em geral, justifica a aproximação de Ana, que muitas vezes trabalha para ele, e sua solteirice é ainda mais condizente com jeito livre e sua maneira despreocupada de viver, a qual drasticamente contrasta com a personalidade introspectiva do melhor amigo, Bento.

Por fim, o tom da tragédia em *Dom* é simplificado com a única morte do filme. Como a obra de Góes é redentora não faz sentido morrer três pessoas para que o espectador entenda que Bento é solitário e desgraçado. A morte de Ana já o abala suficientemente para querer ser outro homem, já instala nele a culpa, o remorso e o desespero. No romance, as mortes fazem parte da narrativa do único sobrevivente da tragédia; no filme, a morte de Ana assegura a verossimilhança e cria uma obra contemporânea, autônoma que lança novas possibilidades.

Ampliação ou Expansão

Ampliação é o procedimento que consiste em expandir determinadas cenas que no romance estavam apenas delineadas ou, então, consideradas pelo realizador do filme mais importantes do que o escritor mostra. Em *Dom*, a ampliação objetiva garantir a sequência e a compreensão das mudanças que a obra apresenta, além de valorizar o episódio ampliado. Dentre as várias ampliações facilmente percebidas destacam-se:

1. As relações amorosas

Em *Dom casmurro*, a amizade entre Bento e Escobar é sincera e remonta os tempos do seminário. Capitu o conhece através do marido e os dois casais ficam amigos inseparáveis (Capitu/Bento, Escobar/Sancha). No filme, há equivalência entre a relação de Bento e Miguel: ambos são amigos desde a faculdade e nutrem genuíno sentimento de amizade. Entretanto, a entrada de Ana nessa relação é diferente do romance: Ana não conhece Miguel através de Bento, ela o conhece quando prestará serviços de atriz e dançarina para a produtora dele e se tornará sua amiga confidente. No filme, a personagem Sancha encontra sua equivalência em Daniela e, assim, temos o quarteto inseparável: Ana/Bento, Miguel/Daniela.

Todavia, a amizade entre Ana e Miguel é muito mais evidenciada do que no romance: eles conversam sozinhos várias vezes (na sala da casa dela, na produtora, na gravação do filme, ao telefone), enquanto no romance eles ficam a sós uma única vez. Nesse sentido, a relação entre Ana e Miguel é muito mais ampliada do que no romance, que se resume a visitas na casa e a olhares. Essa insistência em nos mostrar a intimidade entre ambos é um artifício do diretor para poder gerar a teoria da infidelidade da esposa. Além disso, é bem mais interessante e sórdido (palavra que no filme ganha imenso significado) engendrar a teoria da traição dentro de casa. Por outro lado, também é bastante repulsivo desconfiar de um amigo que frequenta a casa, que é padrinho do filho, que é agradável com todo mundo e está acima de qualquer suspeita. É a tese de Bento contra a arguição de Ana e o espectador se deixa levar por aquela que acredita ser a mais plausível, a mais bem defendida, a melhor “verdade” mostrada.

2. A beleza da protagonista

No romance, a força de Capitu emana do fato dela ser muito mais mulher do que Bentinho homem, como dito anteriormente: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (ASSIS, 1997, Capítulo, 31º, p. 81). Capitu não é apenas bonita, é inteligente, audaciosa, espontânea, capaz de agradar e de se safar de qualquer imprevisto. Bento é o oposto: retraído, imaturo, mimado cujos atributos físicos em nada chamam a

atenção. Contudo, uma das partes do corpo de Capitu é contemplada com estupefata admiração: os olhos; estes podem ser de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada: “[os olhos] Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (ASSIS, 1997, Capítulo 32º, p. 85). Devemos nos lembrar também dos braços de Capitu que, à mostra, causavam no marido ciúme extremo. “Os braços merecem um período. Eram belos (...) os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias” (ASSIS, 1997, Capítulo 105º, p. 192).

No filme, a beleza de Ana é fortemente ampliada: a metonímia dos olhos e dos braços de Capitu se expande para todo o corpo de Ana: os olhos, a boca, os braços, os cabelos, a silhueta esguia e bela (evidenciada pela dança) são o motivo de todo o fascínio masculino. Há muitas cenas que enfatizam essa beleza: a dança erótica no palco, os ensaios em casa, a gravação do filme em que aparece com cabelos esvoaçantes, roupa curta e justa e batom vermelho, entre outras. Vale a pena ressaltar que o corpo dançante de Ana remete ao movimento envolvente da serpente assim como seus cabelos ondulados que modulam o rosto e sugere sempre entrelaçamento. Aqui, a figura do feminino evoca sedução, feitiço e pecado; o olhar enigmático, o corpo provocante, os cabelos esvoaçantes fazem de Ana a mulher fatal por excelência e, por isso, não é à toa que Miguel adverte o amigo, antecipando os acontecimentos: “Uma mulher assim leva um homem à ruína”.

Princípio de Equivalência

De acordo com Diniz (1999, p. 32-33), existem quatro tipos de equivalência: linguística, paradigmática, estilística e textual. Nos dois primeiros tipos, o processo ocorre no nível da palavra e da gramática, respectivamente. A equivalência estilística está no nível da tradução intersemiótica, pois aponta para elementos com funções equivalentes. Nesse

sentido, a equivalência não é a busca pela igualdade, mas sim por saídas que funcionem para o hipertexto e façam sentido em seu contexto.

A releitura passa a ser uma alternativa, um ponto de partida para uma discussão do tema, que deve poder ser visto como atual e relevante. Alguns filmes, numa atitude mais conservadora, procuram retratar fielmente o texto de partida, reverenciando-o ao extremo; outros, mais inovadores, são completas recriações e apresentam revelações inesperadas. Esse segundo tipo coloca algo no lugar da ideia que ele produz, modificando-o. “Aquilo que ele substitui é o objeto; o que ele coloca em seu lugar é o significado” (DINIZ, 1999, p. 34). Dessa maneira, a obra transforma-se não numa imitação, mas sim numa interpretação, uma recriação que carrega consigo a visão de mundo do realizador, isso porque “autoria significa expressão pessoal e não se pode traduzir sem levar consigo um pouco de si mesmo” (DINIZ, 1999, p. 89).

Sendo assim, podemos afirmar que *Dom* é uma tradução do romance machadiano, uma interpretação que resignifica seus sentidos atribuindo ao texto de partida novas percepções. Essas equivalências se referem à inclusão de elementos diferenciados, mas que possuem, de certa forma, as mesmas conotações contidas no hipotexto, ou seja, se algo no livro é infilmável, deve-se incluir outro elemento de igual importância. Em *Dom*, esses elementos correspondem ao tipo estilístico de equivalência. A seguir elencamos alguns:

1. Em *Dom Casmurro*, a narração em 1ª pessoa é substituída no filme por momentos de reflexão e pela condução da narrativa a partir de *flashbacks*;
2. No romance, a relação entre os personagens e a cidade do Rio de Janeiro, que inclusive serve para caracterizar Capitu (olhos de ressaca, vaga do mar lá fora, etc), encontra equivalência no filme a partir da disparidade entre Rio de Janeiro e São Paulo; o próprio diretor afirma ter escolhido tons solares nas locações que envolvem o Rio e tons frios para caracterizar a capital paulista;
1. O tom sóbrio e profundo do romance é substituído pela música que funciona como personagem: o retorno ao passado, o nascimento da paixão de Bento, as crises de ciúme, as cenas

intensaa, a tensão com a morte de Ana – tudo é sinalizado com música;

2. O refúgio de Bento Santiago na casa de Matakavalos, reconstruída na velhice, encontra equivalente na aceitação do filho como legítimo. Filho e casa garantem felicidade e segurança, sinalizando esperança e perdão;
3. No romance, Bento é afastado de Capitu por seu ingresso no seminário, a fim de cumprir a promessa da mãe; anos mais tarde, ainda apaixonado pela vizinha, volta ao convívio e se casa com ela. No filme, o seminário é substituído pela faculdade e o reencontro é tão surpreendente como no romance. Seminário e faculdade têm a mesma função na história: denotam afastamento e reencontro;
4. Quanto aos indícios de traição, a saída de Escobar da casa de Bento, na ausência deste, o faz concluir o caso de adultério entre Capitu e seu melhor amigo. Mais adiante, quando Escobar morre, o olhar que Capitu lança para o morto, de acordo com Bento, a denuncia e faz com que a teoria de traição seja ainda mais crível. Como se não bastasse, o filho Ezequiel possui a peculiar habilidade de imitar as pessoas e, coincidência ou não, é a presença viva do Escobar morto na casa, como o próprio Bento afirma. No filme, esses indícios aparecem de maneira tão velada quanto no romance: primeiro, Ana vai até a produtora sozinha e lá encontra Miguel que também estava sozinho (nada é mostrado ao espectador, Ana apenas conta para Bento e, assim, ficamos tão às cegas quanto ele); depois, Ana, rejeitada por Bento, sem conseguir dormir, vai até a sala e conversa com Miguel (o diálogo é totalmente despretensioso, mas o tom que os envolve denota muita intimidade); por fim, após gravar a última cena do filme que atua como prostituta, Ana senta de frente para Miguel e se inclina como se quisesse ouvi-lo melhor, mas a impressão que Bento tem (e a audiência também porque a cena é mostrada a partir do ponto de vista de Bento) é a de que Ana se inclinara para beijá-lo.

Sendo assim, romance e filme constroem uma trama com pistas para que duvidemos da honestidade de Capitu/Ana e também da fidelidade do amigo Escobar/Miguel que, apesar de nos parecer neutro, está em todos os momentos duvidosos. Tudo é sugerido, nada está claro, nada é explícito e o leitor/espectador compra a versão que melhor lhe aprouver.

Considerações Finais

A partir da análise, percebe-se que a obra de Góes se resolve muito diferente do romance: os personagens são mais dramáticos, a contextualização justifica os deslocamentos e as alterações de nomes, lugares, profissões, ambientes e até mesmo do desfecho, bem mais otimista, é condizente com toda a ação apresentada. Além disso, ao dispor de um elenco com bastante experiência cinematográfica, ele abriu mão dos tradicionais *closes* em favor de tomadas longas, favorecendo, assim, o jogo teatral dos atores. Com isso, o filme ganhou uma fluidez incomum, pouco verificada no romance. Para tornar crível e aceita sem relutância pelo expectador a realidade apresentada pela narrativa, o diretor optou pela total ausência de ação sensorial (assim como ocorre no romance), em favor de uma ação conceitual, na qual as palavras e o tom de narração assumem um amplo sentido, de tal forma que quem assiste não sai indiferente ao filme. Pode ser percebido ainda o cuidadoso trabalho do diretor no que diz respeito à caracterização dos personagens e do ambiente (ele seguiu as mesmas locações em que a história se passa).

Dom apresenta uma série de antecipações e ecos, inaudíveis ou reprimidos, mas sabiamente espalhados pelo caminho por um condutor narrativo que surge também como personagem. Não é por acaso que ao reencontrar Ana e comentar com Miguel a impressão que a beleza da mulher lhe causara, Bento recebe o seguinte comentário em tom profético: “A mulher ausente é a mais presente na imaginação do homem”; nem é inocente a frase que Bento diz a Ana imediatamente após o primeiro contato íntimo do casal: “Por você eu pago qualquer preço” e mais tarde quando,

desconfiado da fidelidade da mulher, vê o filho que acredita ser do amigo e lança em tom amargurado: “O menino era a presença da ausência da mãe”.

Visto como um todo, o filme descreve um lento processo de inversão, na verdade a trama toda é paradoxal: o espectador vê sendo construída a destruição dos personagens. Além disso, Bento só pode renascer como homem na morte da mulher da sua vida. A ruína mental de Bento é elaborada por uma crença fundada apenas em suposições. Aos poucos, Bento se transforma num homem taciturno, mesquinho, pessimista e até mesmo sórdido (como a própria Ana o acusa, num emocionado diálogo ao final do filme). Este indivíduo deslocado, que virara as costas para todos em favor de uma tese engendrada por seu ciúme, sofrerá a mais completa solidão, perdendo a todos devido seu comportamento imaturo e desequilibrado. No *making off*, Maria Fernanda Cândido, atriz que interpreta Ana, resume o personagem: “Bento preenche Ana por completo, lhe toma todos os espaços. Não dá pra saber o que Bento sente: é uma mistura de amor, paixão, carência, dependência e fragilidade”.

No filme, Moacyr Góes quis mostrar, através do comportamento dos personagens, um dos grandes equívocos do nosso tempo, aliás, já apontado por Bertold Brecht: o de se procurar, no amor, refúgio para os nossos problemas mais imediatos (BAPTISTA, 2003, p. 52). Em entrevista no lançamento do filme, o cineasta afirma: “o filme fala sobre um amor desmedido, um amor imenso, o amor por uma ideia”. Na verdade, o amor por uma **ideia de Ana**, por uma construção deturpada e redutora do feminino, que aprisiona a mulher e a relega ao plano da exclusão e morte.

Isto posto, as obras aqui estudadas tratam do esfacelamento da vida de Bento e Capitu/Ana e de todas as implicações que isso acarreta. *Dom Casmurro* e *Dom* são histórias de como um homem olha para uma mulher, um homem perturbado que ao final da narrativa percebe a falta de controle que tem de sua consciência e de sua própria vida. Desenhados os protagonistas do drama de um amor frustrado, Machado de Assis e Moacyr Góes nos conduzem para a complexa mente de um homem que não consegue lidar com um amor imenso, sem limites. É exatamente o que Marcos Palmeira, ator que interpreta Bento, dissera em entrevista no *making*

off: “O filme trata de um amor muito grande para uma cabeça pequena. Bento não consegue externar o sentimento, sua insegurança o destrói”.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

AVELLAR, J. C. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.

BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999, p. 13.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

LAHUD, M. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. De pisantes e pisados – Representações da Falta (Percursos intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos). In: CAIRO, L.R. et al. (org.). *Nas malhas da narratividade – Ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: UNESP, 2007 (pp. 141-154).

SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

STAM, R. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. Blackwell Publishing, 2005.

Filme:

Dom. Direção e Roteiro de Moacyr Góes. Intérpretes: Maria Fernanda Cândido, Marcos Palmeiras, Bruno Garcia, Luciana Braga, Malu Galli. Distribuição Warner Bros., 2003, Brasil. 1 DVD, 91 min. Sonoro.

A CRUZADA SECRETA: TRANSMIDIAÇÃO DE UMA NARRATIVA ERGÓDICA

Felipe Cezar Menezes¹

Dra. Juliana Cristina Salvadori²

Dr. Luiz Adolfo de Paiva Andrade³

RESUMO: O presente artigo busca estudar o fenômeno da narrativa transmidiática dos jogos *Assassin's Creed* e *Assassin's Creed: Bloodlines* no romance *Assassin's Creed: A Cruzada Secreta*, amparado em conceitos estruturantes da mídia videolúdica e das teorias da adaptação e transmídia.

PALAVRAS-CHAVE: Jogo eletrônico; literatura; adaptação; transmídia; *Assassin's Creed*.

ABSTRACT: This paper aims to study the phenomenon of transmedia narrative of the games *Assassin's Creed* and *Assassin's Creed: Bloodlines* on the novel *Assassin's Creed: The Secret Crusade*, supported by structural concepts of game studies and theories of adaptation and convergence culture.

KEYWORDS: Videogame; literature; adaptation; transmedia; *Assassin's Creed*.

Introdução

Baseado nos jogos *Assassin's Creed* (2007) e *Assassin's Creed: Bloodlines* (2009), desenvolvidos pela empresa Ubisoft, *A Cruzada Secreta* (2012) é o terceiro romance de uma franquia de livros adaptados da série homônima de videogame por Oliver Bowden, historiador e escritor inglês. Ambientado na Jerusalém do século XII, o livro narra a história de Altaïr Ibn La-Ahad, um mestre assassino cujas atitudes arrogantes lhe custam seu alto posto na irmandade. O romance é representativo de um fenômeno recente: as adaptações literárias de jogos eletrônicos. Se, por um lado, este novo gênero de adaptação percorre um caminho diverso do usual – no qual os textos literários são, na acepção de Genette (2010), hipotextos levados/adaptados a

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

² Center for Computer Games Research - IT - University of Copenhagen (ITU).

³ Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

outros media –, por outro, ele também se estrutura como expansão do universo iniciado pelos jogos, com os quais compartilha um enredo *transmidiático*. Sendo assim, o videolúdico subordina a jogabilidade a uma narrativa romanesca – e, com isso, limita as possibilidades interativas dos jogos – e o literário, por sua vez, realiza o inverso – e, assim, estende a narrativa por meio de ideias que não couberam no jogo. Dito de outro modo, a obra transmídia aglutina retroativamente as características de todos os medias envolvidos, o que acaba por conduzir a prática de leitura por uma via de mão dupla: abre as portas da literatura para um grupo jogadores, ao passo que também leva leitores ao mundo dos jogos eletrônicos.

Em virtude de abordamos o romance que tomamos como objeto enquanto adaptação e transmidiação dos dois jogos supracitados, dividiremos o nosso trabalho em três etapas, sendo elas 1) o exame dos jogos consoante algumas definições do ambiente virtual e dos seus modos de trabalho [interação e regras]; 2) o estudo da adaptação dos enredos dos dois jogos supracitados; por fim, 3) a compreensão da *narrativa transmidiática*, na acepção de cultura de convergência, a qual consiste no fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos. Assim, propõe-se a implosão das hierarquias estabelecidas entre original e adaptação, visto que a própria obra original se vale de recursos narrativos pensados para a adaptação. Ressaltamos, por fim, que o presente artigo se trata do desdobramento de um subprojeto de Iniciação Científica, financiado com bolsa FAPESB, entre 2014 e 2015, e prosseguido como monografia para obtenção do grau de Licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas, em 2016. Como também que ele cobre apenas 30% da pesquisa completa e tenta abordar a relação obra original-adaptação-transmídia de forma sucinta e, dentro de um número limitado de páginas, totalizante.

Uma Cruzada Transmidiática

Mediação

Assassin's Creed foi desenvolvido pelo estúdio canadense *Ubisoft Montreal*, subsidiária da empresa francesa *Ubisoft*, que lançou o jogo em 2007,

para os consoles *PlayStation 3* e *Xbox 360*, e para PC, em 2008. A empresa foi também desenvolvedora do jogo *Prince of Persia*, do qual *Assassin's Creed* foi originado⁴. *Assassin's Creed: Bloodlines* é uma sequência direta do primeiro jogo, lançada em 2009. Os jogos de ação/aventura se encaixam em mais dois gêneros não muito conhecidos por não-jogadores: *stealth*, gênero marcado pelo uso da furtividade, uma vez que o jogador é desafiado a evitar inimigos ao invés de enfrentá-los, ou planejar uma emboscada que chame o mínimo de atenção possível, atenções indevidas serão punidas com combates corpo a corpo, já que geralmente há pouca ênfase nas habilidades de combate físico do personagem; e *sandbox*, relacionado ao caráter espacial do jogo, abertos à exploração e mais permissíveis quando aos caminhos que o jogador pretende tomar, sendo que este pode, muitas vezes, burlar as prescrições de enredo e desenvolvimento.

O jogo é narrado em duas camadas: a primeira, numa espécie de narrativa em primeira pessoa, constituída pelo núcleo de Desmond Miles, um jovem sequestrado pelas Indústrias *Abstergo* por conta da sua descendência. Na mitologia do jogo, as memórias dos seres vivos são passadas hereditariamente, sendo possível acessá-las através de um programa chamado *ANIMUS*. Detentora do programa, a empresa sequestra Miles, descendente de Altaïr Ibn-La'Ahad – um membro da Ordem de Assassinos surgida no mediterrâneo –, para acessar as memórias deste Assassino, o qual combateu os cavaleiros templários, no período da terceira cruzada. Desmond é controlado como num jogo de terceira pessoa, podendo ser visto na tela⁵, mas a forma como ele é tratado pelo *ANIMUS* (na segunda pessoa do singular) passa a impressão de estar conversando com o jogador, além de Altaïr ser tratado como “seu ancestral”, outra vez se dirigindo ao jogador. Contudo, Desmond Miles e todos os elementos ficcionais do seu núcleo não existem na obra literária, sendo este o maior ponto de divergência entre as duas obras. É válido ressaltar que, buscando equivalência em termos de ponto de vista, o romance mantém a narrativa

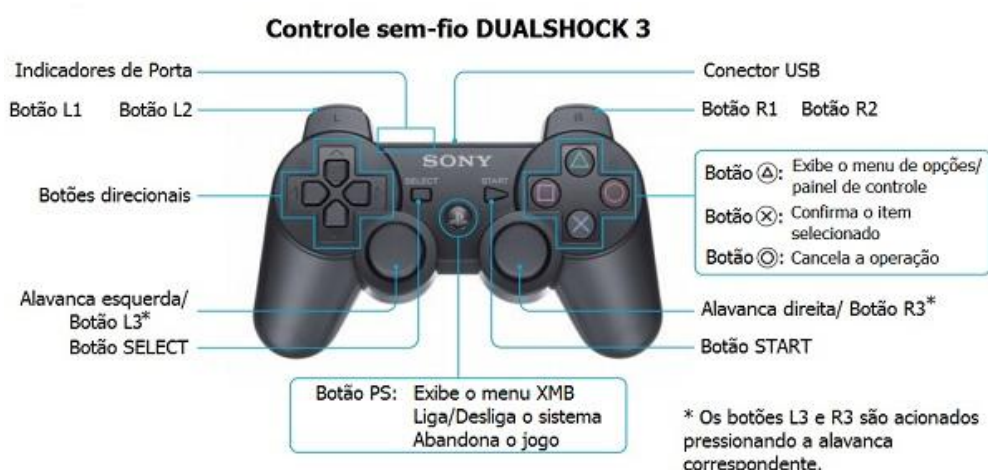
⁴*Assassin's Creed* havia sido originalmente desenvolvido como um spin-off de *Prince of Persia* subintitulado *Assassin*, que também se passaria em Jerusalém.

⁵Em jogos de primeira pessoa, o jogador explora o mundo ficcional pelos olhos do personagem.

em primeira pessoa, mas na perspectiva de Niccolò Polo, pai de Marco, e aquele que vai contar a história de Altaïr.

Em qualquer narrativa é essencial que se haja um espaço onde a história possa ser ambientada, ao passo que em um ambiente digital, marcado pela interatividade, este espaço será essencial para a participação ativa do interator. O ambiente espacial de um cibertexto se diferencia das outras formas de representação, pela participação ativa do jogador, “[...] celebrando o prazer de ter à disposição ambientes computacionais cada vez mais reativos” (MURRAY, 2003, p. 81); sem isso, não haveria distinção entre a navegação em um jogo e um passeio num parque temático. Podemos tomar outras palavras da autora para assinalar a própria diferença entre o romance e os jogos analisados, quando ela afirma que o jogador não está apenas lendo a narrativa de um evento passado; o fato acontece no ato do jogo e, diferentemente da ação no livro impresso, está acontecendo com o jogador (MURRAY, 2003, p. 86). Discutamos, a seguir, como e em quais níveis se dão os processos de interação do jogo *Assassin’s Creed*; em outras palavras, o personagem pode fazer no universo ficcional gerado pelo jogo. Para isto, vejamos o joystick do PlayStation 3, um dos consoles nos quais o jogo foi lançado:

Figura 1 – O joystick do PlayStation 3⁶



Fonte: Techtudo⁷.

⁶As funções apresentadas na imagem são gerais, e não específicas do jogo *Assassin’s Creed*.

Um sistema automatizado de locução com voz sintética anuncia que o ANIMUS utiliza um *puppeteering concept*⁸ para controlar as ações de Altaïr, enquanto uma imagem aparece na tela para explicar quais serão os botões necessários para estas ações, sendo o botão triângulo (Δ) dedicado aos movimentos com a cabeça, o botão quadrado (□) ativa os movimentos da mão armada, enquanto bola (○) da mão livre e o botão × manipula os pés. Uma barra de status localizada no canto superior direito da tela exibe, durante todo o jogo, as opções explicadas: sendo a superior (Δ) a visão de primeira pessoa, que pode ser usada para observar o ambiente ao redor do personagem; a da direita (○) o empurrão leve, que afasta as pessoas da frente do personagem, no caso de um tumulto, sem que este às derrube, como fará quando estiver correndo; a da esquerda (□) o soco; e a inferior (×) o *blend*⁹, um recurso que, como o nome sugere, faz o personagem “se misturar” na multidão de forma harmoniosa, o que não desperta a atenção dos soldados.

Um detalhe interessante do jogo é a divisão das ações em dois perfis base; *high* e *low profile actions*. As ações de *low profile* são socialmente aceitáveis (com excessão do soco, talvez), pois não despertam a atenção dos civis e soldados, enquanto as de *high profile* são ações mais agressivas. O botão R1 serve como chave para alternar entre os perfis, pressioná-lo vai modificar as opções detalhadas acima, a barra de status, por sua vez, exibe as novas opções: a visão de primeira pessoa não é alterada; o empurrão de leve (○) passa a ser o *grab and throw*, que agarra um oponente e o atira na direção desejada¹⁰, isto vai atordoá-lo por um tempo, ou até mesmo fazer com que ele caia, permitindo que este receba ataques sem oferecer resistência; o botão *blend* (×), se torna *sprint*¹¹, um arranque no passo do Assassino, bastante útil em fugas e perseguições, mas também o torna mais vulnerável a tombos e quedas. O último recurso é talvez o mais característico do jogo, o *stealth assassination*¹² é ativado no lugar do soco (□), é uma ação

⁷ Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/noticia/2013/07/guia-do-playstation-3-para-iniciantes-veja-como-configurar-facilmente-seu-console.html>> Acesso em: 19 jun. 2015.

⁸ Conceito de marionetes, em tradução livre.

⁹ Misturar, harmonizar, em inglês.

¹⁰ Movendo a “alavanca” esquerda (R3) para esta direção.

¹¹ Arranque, ou o ato de correr em alta velocidade, em inglês.

¹² Assassinato silencioso/furtivo, em tradução livre.

ofensiva utilizando as armas do Assassino: espada, facas de arremesso, lâmina oculta ou o próprio soco. O jogador tem opções de armas para escolher, através dos botões direcionais, as quais vão sendo acrescentadas conforme o progresso do jogo. Além da chave que alterna o perfil das ações e dos direcionais para a escolha das armas, é necessário, também, “marcar” o alvo do assassinato, utilizando o L1, para então realizar esta ação. No caso do arremesso das facas, o botão terá servido como mira e no da espada, decidirá qual será o alvo dos ataques, se estiver lutando contra um grupo de soldados. Para a lâmina oculta, resta aproximar-se furtivamente do alvo (por isso é também importante ter em mente todo o alarde que um assassinato indiscreto possa causar), surpreendendo-o com o ataque.

Toda esta gama de ações possíveis precisa ser articulada da melhor forma em prol das missões; e com “melhor” se quer dizer “a mais discreta”. O Assassino precisará buscar informações sobre os seus alvos e sobre os lugares onde se encontram, para poderem, então, planejar um ataque de sucesso, sendo a sua primeira parada os minaretes, já mencionados anteriormente como *viewpoints*, que lhe dá um vislumbre de parte da área ao redor, que vai sendo aberta no mapa da cidade¹³. Além das ruas da cidade, o mapa também aponta os lugares específicos onde o Assassino possui atividades para serem feitas: missões menores, pontos de investigação/informação, etc.

Figura 2 – Mapa do distrito pobre de Acre



Fonte: captura de tela de *Assassin's Creed*, 2007.

¹³As regiões do mapa são embaçadas (Área B da figura 7), até que o Assassino veja a região pelos minaretes.

O segundo passo, após abrir os mapas, é conseguir o maior número possível de informações sobre o alvo. Inevitavelmente, esta etapa acaba se apoiando em 4 processos: interrogações (1), *eavesdropping* (2), *pick-pocketing* (3), ou através da ajuda de alguns Assassinos informantes¹⁴, infiltrados nas cidades. Nas interrogações, o Assassino escuta o discurso de um orador, aguardando o seu fim para, então, segui-lo até um local vazio, onde ele deverá surrá-lo o bastante para fazê-lo soltar informações; outra forma de conseguir informações é através do *eavesdropping*¹⁵, ou, simplesmente, espionagem, já que só é necessário escutar uma conversa, sentado entre duas pessoas num banco; a terceira forma, *pick-pocketing*¹⁶, é mais parecida com a primeira, Altaïr deve aguardar um diálogo seguido da entrega de um pergaminho, que contém alguma informação relevante para a missão, para então seguir e roubar o seu portador; neste caso, não será necessário o contato direto e caso o Assassino seja notado pelo seu alvo, a missão é dada como fracasso. Por último, um companheiro infiltrado lhe dará informações em troca da realização de uma pequena tarefa, a qual pode envolver o assassinato de algum alvo menor.

Esse último recurso adquirido oferece um aparato de informações obsequiosas que se esforçam para serem úteis ao jogador. Por outro lado, dado o seu caráter *paratextual*, a não aquisição [ou mesmo a não leitura] de um deles não constitui necessariamente uma desvantagem impossibilitadora do seguimento da missão. Dito de outro modo, é um recurso aditivo, mas não essencial:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, **do qual o leitor**, o mais

¹⁴ O ícone não aparece durante a missão onde foi tirada a captura de tela.

¹⁵ O ato de escutar intencionalmente sem a pessoa saber.

¹⁶ Traduzível no jargão “bater carteira”.

purista e o menos vocacionado à erudição externa, **nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende** (GENETTE, 2010, p. 15, grifo meu).

Então, mesmo sendo um recurso disponível no jogo, uma vez que ele precisa ser encontrado – ao contrário dos paratextos encontrados nos livros –, não será usufruto de todos os jogadores. Ao mesmo tempo, o próprio jogo isenta o jogador de fazer a leitura dessas informações, uma vez que no mapa (outro recurso paratextual da interface do jogo, ou HUD¹⁷) são marcados os locais que as informações indicaram.

Durante as investigações, existem missões que consistem em salvar cidadãos assediados por guardas. Não são obrigatórias, nem interferem no enredo. Completá-las, contudo, lhe trará recompensas futuras em forma de ajuda. Ao salvar uma cidadã – adulta ou jovem – esta espalhará, em gratidão, a sua ajuda para alguns amigos, entre eles estará seu marido ou pai, que lhe retribuirão distraindo guardas em suas eventuais fugas (4). Salvar um homem incentivará a aparição de grupos de eruditos¹⁸ (5) no local.

Salah Aldin incentivara os eruditos a visitarem Damasco para estudos [como outros líderes também faziam em suas respectivas cidades] – havia muitos madraçais por toda a cidade – e, desse modo, gozavam de privilégios especiais e tinham permissão de andar à vontade por ela. (BOWDEN, 2014, p. 52)

O manto dos Assassinos é feito para se confundir ao dos eruditos. Sendo assim, para Altaïr, favorecer a presença de eruditos nas cidades significa a existência de mais disfarces que lhe darão acesso às áreas mais restritas das cidades. Uma vez apuradas as informações (não é necessário que sejam todas as disponíveis no mapa, mas há um número mínimo), o Assassino precisará ir até o *Bureau* – uma base dos Assassinos, escondida na cidade – e conversar com o líder local, para receber a permissão/ordem para a busca do alvo. Ele, então, recebe uma pena, a qual deverá ser devolvida suja com o sangue do alvo, como prova de que o serviço foi cumprido. Tratamos, anteriormente, a abordagem mais discreta como a melhor,

¹⁷Do inglês “heads-up display”, uma espécie de barra de ferramentas com os objetos informativos do jogo (barra de vida, comandos, mapa, armas, etc).

¹⁸ Tradução do romance para “scholars”.

contudo, isso não quer dizer que o sucesso do ataque dependa apenas da discrição do Assassino; ele também possui habilidades de combate que, mesmo não sendo o seu ponto forte – justamente pelo enfoque do jogo na furtividade –, se bem usadas, podem garantir o êxito da missão.

Jogadores mais atentos rapidamente perceberão que há um padrão nas ações que movem as missões do jogo; em pontos repetidos em todas as cidades; abordagens de investigação semelhantes; reações dos NPCs, etc. Um grande exemplo da padronização de comportamentos é a própria presença de Altaïr, incógnito em meio à população da Terra Santa e contando com atitudes socialmente aceitáveis, ou *low profile actions*. O Assassino anda com vários equipamentos que o manto – apontado pelo enredo como disfarce, dada a semelhança com o dos eruditos – não esconde. No entanto, a sua delação não acontece com tanta facilidade, já que o *blend mode* (botão ×), por exemplo, permite que Altaïr passe na frente de soldados em vários momentos do jogo, sem ser notado como suspeito. Além do mais, durante eventuais fugas, os soldados perdem de vista o Assassino: isto é sinalizado por um indicador no canto superior esquerdo da tela¹⁹, em alguns momentos em que seria fisicamente possível ele ser visto. Em relação aos soldados, podemos observar que eles apresentam três tipos de comportamento: *unaware*, *suspicious* e *informed*. No primeiro, relativo às ações socialmente aceitáveis do Assassino, os soldados estão completamente *alheios* à sua presença, estes só irão reagir diante de um assassinato ou ataque direto a si próprios ou algum membro do seu grupo; no segundo comportamento, estão mais *suspeitos*, já estão com uma mão no cabo da espada e irão reagir a uma mínima esbarrada; os *informados* já sacaram a espada e o reconhecerão assim que passar por eles – coisa que não voltarão a fazer, caso eles estejam em modo *unaware* e o Assassino em *blend mode*. O indicador possui um olho no centro, que muda de cor de acordo com o comportamento dos soldados²⁰.

¹⁹O indicador em questão mostra o *Status social* de Altaïr. Sendo vermelho, quando este está exposto (*exposed*); amarelo, quando despista os soldados (*unseen*); azul, quando está escondido (*vanishing*); ficando verde para sinalizar que os soldados o perderam de vista (*vanished*) e, por fim, branco, quando o Assassino volta ao incógnito (*anonymous*).

²⁰Olho branco indica que os soldados estão alheios, ou desatentos; quando suspeitos, o olho se torna amarelo; olho vermelho indica que estão informados.

A partir disso, podemos inferir que estes sentidos e reações são apenas atitudes previstas na programação do jogo, ou autoria procedimental – ou seja, andar pelas ruas não influenciará o comportamento dos outros personagens (NPCs). Isso acontecerá apenas como reação a atos extravagantes, como iniciar uma briga; assassinar alguém em público; ou simplesmente esbarrar com algum soldado enquanto “caminha” pela rua, ou mesmo pelos tetos das casas. Desse modo, o fato de existirem condições para a exposição de um personagem tão peculiar – que já poderia ser denunciado à primeira “vista” dos outros personagens – sinaliza que o sentido da visão destes é apenas fruto da programação do jogo. Ademais, em virtude de o jogo explicar alguns desses padrões ao jogador, por meio do *memory corridor*, soa válido concluir que estes padrões são uma forma de o jogo propor uma assimilação inicial do mundo apresentado. Murray (2003) chama atenção para a metáfora do condutor (ou caminho) que, apesar de apropriada para os media literária e cinematográfica, é limitada para o poder procedimental do computador, uma vez que “[e]le não foi projetado para transmitir informações estáticas, mas para incorporar comportamentos complexos e aleatórios” (MURRAY, 2003, p. 78). A autora prefere, então, compará-lo a um motor, pois este irá identificar e gerar as regras gerais de comportamento, sendo ele natural ou induzido. Portanto, a padronização acima descrita exemplifica a engenhosidade dos programadores em criar a ilusão de que os NPCs do jogo veem, sentem e interpretam o que ocorre com eles, com os demais personagens e com as cidades.

Haja vista a estruturação complexa de tantos elementos, a experiência de *jogo* acaba um tanto implosiva em *Assassin's Creed*. A série constrói um mundo aberto, grande e explorável por onde o jogador deverá executar as tarefas de modo furtivo e calculado, como manda o gênero *stealth*. A grande questão, também postulada por Chris Kohler (2007), jornalista americano e autor especializado em jogos eletrônicos, é que um *stealth* deve ser constituído de cenários desenhados cuidadosamente, onde cada elemento é colocado de modo a precisar ser devidamente interpretado pelo jogador, que deverá traçar, de forma igualmente cuidadosa, o seu trajeto de acordo com a sua leitura das informações. Entretanto, *Assassin's Creed* apresenta uma

quantidade massiva de soldados dispostos de forma completamente aleatória pelo cenário, o que dificulta, ou melhor, impossibilita, o planejamento. Além disso, Kohler (2007) afirma que o conceito de mundo-aberto não contribui em nada com *Assassin's Creed*, enxergando a tendência deste tipo de jogo como única razão para o seu uso na série. “A Ubisoft passou uma incrível quantidade de tempo e energia trabalhando amorosamente neste mundo vivo e então, aparentemente, quase se esqueceu de pôr um jogo, de fato, nele” (KOHLE, 2007, tradução minha²¹). Nos jogos da franquia a serem analisados, os mundos são, com certeza, maiores do que os jogos “progressivos” [que prendem o jogador a um único caminho] mas o que se há para fazer nestes mundos é de tamanho inverso; a sensação de vazio é quase proporcional ao tamanho destes cenários. Em síntese, ao invés de trabalharem de forma harmoniosa, as propriedades do jogo acabaram colidindo entre si.

Por sua vez, a inclusão da narrativa torna as coisas um pouco piores, já que limita as possibilidades do jogador dentro daquele universo. Por exemplo, na já citada missão de abertura do jogo, nas ruínas do Templo de Salomão, mesmo sabendo que é arriscado e estúpido, além de trair as regras da ordem (costuma-se respeitar bastante as regras dentro um jogo), o jogador precisa fazer Altaïr abordar Robert de Sablé abertamente; caso contrário, a história não progride. Isto torna o uso do mundo aberto contraditório para o jogo, que deveria justamente deixar os jogadores livres de um *script*. O *ANIMUS*, representando um papel semelhante ao do *Holodeck* de Janet Murray, pede que Desmond reviva a história de Altaïr em sincronia com a forma como o seu ancestral de fato viveu em troca de *sincronia* – elemento que, em *Assassin's Creed*, substitui a energia vital (HP) do personagem. Assim, a obra acaba denunciando essas limitações, mas, ao mesmo tempo, se justifica e previne o jogador de questionar o seu formato conservador e *plot-driven*. Pelo contrário, ele será capaz de se policiar de todas as formas para manter fidelidade ao que considera ser “a história verdadeira do Assassino”. Tudo isto, apesar de ser prejudicial à experiência de jogo, torna-se conveniente à adaptação: ao restringir-se

²¹ “Ubisoft spent an incredible amount of time and energy lovingly crafting this living, breathing world, and then, from all appearances, nearly forgot to actually put a videogame into it”, no original.

a prescrições, o enredo acaba se entregando ao romance, de certa forma, já adaptado.

Remediação

O processo de adaptação, no entanto, não se dá pacificamente e também carrega contradições: no mesmo ponto em que as obras se encontram, também se iniciam as suas incompatibilidades e, em contrapartida, é no próprio afastamento que elas se aproximam. Por exemplo, a construção da personalidade arrogante do protagonista que, em jogos eletrônicos, desenvolvendo-se por meio do controle do jogador, tornar-se-ia problemática – não estivesse ele próprio sob controle. Tanto nos jogos, quanto no romance, essa contradição é *remediada* pelo enredo; no primeiro caso, pelo controle do *ANIMUS*, e, no segundo, do narrador. Ambos são dotados de “[...] grandes poderes sobre tempo e espaço e algumas vezes pode[m] até entrar nas mentes dos personagens” (HUTCHEON, 2006, p. 13, tradução minha²²). Ambos também emitem julgamentos de valor próprios em suas apresentações dos fatos. Se nos jogos, o *ANIMUS* persuade o jogador a agir com a arrogância do personagem, no romance, um papel semelhante é desempenhado pelo narrador, mas sem a aparência de persuasão. Um exemplo do poder do narrador pode ser visto na já discutida cena da derrota de Altaïr nas mãos de Sablé: “Naquele momento, percebeu que não era De Sablé o arrogante: era ele mesmo. De repente, não se sentiu mais como Altaïr, o Mestre Assassino. Sentiu-se como uma criança frágil e indefesa. Pior, uma criança vaidosa” (BOWDEN, 2014, p. 31). Nessa cena, o narrador expõe o julgamento do personagem sobre si próprio, algo que ele já vinha fazendo trechos antes, mas exaltando exageradamente as habilidades do Assassino, ou seja, ele também manipulou o leitor, ainda que de forma oposta à do jogo. Além disso, essa diferença expressa a própria incompatibilidade do *ANIMUS*, bem como toda a trama de Desmond Miles, com o romance, o qual os compensa por meio da sua substituição pela

²² “[...] the narrator has a point of view and great power to leap through time and space and sometimes to venture inside the minds of characters”, no original.

narração de Niccolò Polo. Como resultado, a dimensão de *passado* permanece na história de Altaïr.

Já *Assassin's Creed: Bloodlines* apresenta as reflexões de Altaïr em um diário, ao fim de algumas missões. Linda Hutcheon (2006) argumenta que algumas vezes os media visuais utilizam recursos próprios do texto escrito, como o *telling*, ou contar/narrar; nos filmes – ou jogos, nesse caso – esse recurso é utilizado através do *voice over*, no qual o ator grava a sua voz que é sobreposta a cena. Em síntese, entendemos que os jogos trazem elementos que marcam a sua proximidade com a mídia literária, como acontece nos monólogos internos de Altaïr, passíveis de transcrição *ipsis litteris* no romance:

Quem eram Aqueles Que Vieram Antes? O que os trouxe aqui? O que os expulsou? O que são esses artefatos? Mensagens em uma garrafa? Ferramentas deixadas para trás para nos ajudar e nos guiar? Ou lutamos pelo controle da sua recusa, dando um propósito e um significado divinos a pouco mais do que brinquedos jogados fora? (BOWDEN, 2014, p. 243).

A cultura de convergência de Jenkins (2006) nos fornece uma chave de interpretação dessa proximidade. Segundo o autor, o citar a mudança instaurada no cinema em 1999, com os filmes *Matrix*, *Clube da Luta*, *A Bruxa de Blair*, *Quero Ser John Malkovich*, *Corra, Lola, Corra*, *Beleza Americana* e *O Sexto Sentido*, a revista *Entertainment Weekly* apontava que lógicas narrativas não-lineares – muito provavelmente advindas do letramento de ambos, diretores e consumidores, em media mais recentes – estavam sendo incorporadas pelas lineares. O caso citado acima trata-se do contrário: uma mídia não-linear incorporando uma lógica narrativa linear. É isso que torna o seu material mais suscetível à adaptação literária.

Observamos, em contrapartida, a reciprocidade que o romance desenvolve com o jogo: a obra literária devolve o seu enredo incorporando marcas preponderantemente *vídeolúdicas* – a começar, por exemplo, pela quantidade de vilões. É característico dos jogos eletrônicos a divisão da narrativa em fases – objetivos menores a serem cumpridos que, parcialmente, constroem a história do jogo e que, geralmente apresentam um *Boss Character*, popularmente conhecido no Brasil como “Cheão”. Sendo,

em obras literárias, mais comum que haja apenas um grande vilão, os 9 alvos que, apenas no primeiro *Assassin's Creed*, são recebidos em lista para serem combatidos por Altaïr e possuem enredos próprios podem tornar a narrativa um pouco mais rápida e movimentada do que os leitores de romances vitorianos, por exemplo, estão acostumados. Ao mesmo tempo, esta “novidade” dá a esses leitores uma noção de como funciona esta dinâmica ludológica de fases:

Tenho aqui uma lista. Nove nomes fazem parte dela. Nove homens que precisam morrer. São causadores de pestes. Fabricantes de guerras. Seu poder e influência corrompem a terra... e asseguram a continuação das Cruzadas. Você os encontrará. E os matará. Ao fazer isso, estará plantando as sementes da paz, tanto para a região quanto para si mesmo. Desse modo, talvez possa ser redimido (BOWDEN, 2014, p. 51).

Por meio da antecendência em apresentar as nove missões que acontecerão, o romance também pode proporcionar um vislumbre do que seria a hierarquização dos seus objetivos de longo e curto prazo, ou *telescopia*, na acepção de Jonhson (2014). Ao passo que o detalhamento das estratégias de exploração dos lugares realizada pelo próprio Altaïr, seguidas dos seus planos de ação, nos dão semelhante noção de *sondagem*, (*idem*):

Primeiro, entrar. **O sucesso da missão dependia de sua habilidade de se movimentar anonimamente pelas ruas.** Uma recusa dos guardas não seria o melhor começo. Desmontou e amarrou o cavalo, estudando os portões, onde os guardas sarracenos estavam de vigia. Ele teria de tentar outro meio, mas isso era mais fácil de dizer do que fazer, pois Damasco era notoriamente segura, e seus muros — olhou para cima mais uma vez, sentindo-se minúsculo — eram altos demais e muito íngremes para serem escalados pelo lado de fora.

Então ele avistou um *grupo de intelectuais* e sorriu. Salah Al'din incentivara os eruditos a visitarem Damasco para estudos — havia muitos madraçais por toda a cidade — e, desse modo, gozavam de privilégios especiais e tinham permissão de andar à vontade por ela. **Ele se aproximou e se juntou a eles, adotando uma postura de devoção ao grupo e, na companhia deles, passou facilmente pelos guardas,** deixando o deserto para trás ao entrar na grande cidade.

Lá, manteve a cabeça baixa, andando depressa, mas com cuidado pelas ruas, até chegar a um minarete. Deu uma rápida olhada em volta antes de **saltar para um peitoril, puxando o corpo para cima, encontrando mais apoios para as mãos na pedra quente e escalando cada vez mais alto.** Descobriu suas antigas habilidades

voltarem, embora não estivesse se movimentando tão velozmente ou com tanta segurança quanto antes. Sentiu-as retornar. Não — despertar novamente. E com elas a velha sensação de alegria.

Chegou então na ponta do minarete e ali se agachou. Como uma ave de rapina acima da cidade, olhando em volta de si, vendo as mesquitas abobadadas e os pontudos minaretes que interrompiam um mar desigual de telhados. **Avistou mercados, pátios e santuários, assim como a torre que marcava a posição do Bureau dos Assassinos** (BOWDEN, 2014, p. 52, grifo meu).

Na citação acima, primeiramente, nota-se a importância do anonimato na referida missão, semelhante à instrução implícita recebida pelo jogador, por se tratar de um jogo *stealth* – caracterizado pela necessidade de uma abordagem furtiva. Na sequência, temos – destacado em itálico – o grupo de intelectuais; um dos modos de se manter “não-visto” pelos guardas. Já “a cabeça baixa” é representativa da função *bend*, a qual é ativada por meio do botão (×). Em seguida, o Assassino utiliza as suas habilidades no *parkour* para escalar, através do mesmo botão – o qual passa a servir para esse novo propósito, em conjunto com o R1, que alterna as ações de *low profile* [para ações pacíficas e furtivas] para *high profile* [para combate, fuga e habilidades mais ativas]. Por fim, a narração detalha o acesso a um *viewpoint*; o que, no jogo, foi a abertura de um mapa anteriormente turvo – como exibimos na figura 2 –, no romance, torna-se uma descrição da vista aérea do local – que cumpre com a mesma função de definir um ponto do local – antes turvo, na concepção do leitor.

Em última instância, o romance intersecciona os enredos dos textos fonte com um conteúdo novo, pensado especialmente para ser contido neste formato. Um exemplo desse novo conteúdo está relacionado à apresentação dos cenários das obras, na qual a videolúdica se vale de seus recursos interativo-visuais, enquanto a literária não apenas descreve o espaço físico, como expande a descrição com detalhes históricos. Vejamos a apresentação da cidade de Acre:

Acre fora conquistada com dificuldade. Os cristãos a retomaram após um prolongado e sangrento cerco que durou quase dois anos. Altaïr desempenhara seu papel, ajudando a impedir que a água da cidade fosse envenenada pelos Templários.

Ele, porém, nada pudera fazer sobre o envenenamento que de fato ocorrera: cadáveres na água tinham disseminado doenças igualmente para muçulmanos e

cristãos — tanto dentro quanto fora dos muros da cidade. Os suprimentos haviam se esgotado e milhares tinham simplesmente morrido de fome. Então mais Cruzados chegaram para construir mais máquinas, e seus ataques fizeram buracos nas muralhas da cidade. Os sarracenos tinham reagido por tempo suficiente para poderem tapar as brechas, até o exército de Ricardo Coração de Leão simplesmente esgotar os muçulmanos e estes se renderem. Os Cruzados haviam avançado para reivindicar a cidade e tomar sua guarnição como refém.

Negociações entre Salah Al'din e Ricardo pela libertação dos reféns haviam começado, com seus pontos mais importantes complicados por um desacordo entre Ricardo e o francês Conrad de Montferrat, que não estava disposto a entregar os reféns feitos pelas forças francesas.

Conrad voltara para Tiro; Ricardo estava a caminho de Jaffa, onde suas tropas encontrariam as de Salah Al'din. E deixado como encarregado estava o irmão de Conrad, William.

William de Montferrat havia ordenado que os reféns muçulmanos fossem mortos. Quase três mil foram decapitados (BOWDEN, 2014, p. 67).

No caso acima, vemos as potencialidades historiográficas do roteiro original de Dooma Wendschuh e Corey May sendo exploradas por Oliver Bowden – que é historiador da Renascença [período no qual se passa o segundo jogo e primeiro romance], como apresentado na orelha da edição brasileira dos livros da saga –, através da narração da situação de Acre, durante a terceira cruzada: sitiada pelos cristãos, liderados por Ricardo Coração de Leão. É nesse ponto que a adaptação se entende como *transmídia*.

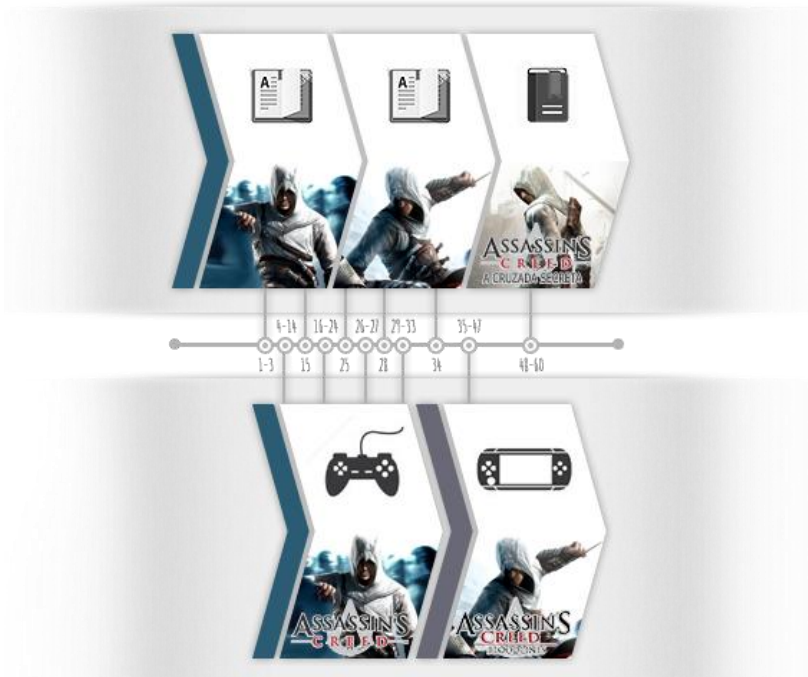
Transmediação

Henry Jenkins (2006, p. 101-102) afirma que a discussão em torno da *narrativa transmídia* veio a público por meio do projeto *A Bruxa de Blair* (1999), um caso de criação de universo que ultrapassa a obra cinematográfica que, filmada à mão e atuado de improviso, contava com: um website desenvolvido um ano antes do lançamento do filme; um pseudodocumentário; quadrinhos supostamente baseado em relatos de pessoas que afirmavam terem se encontrado com a bruxa; a trilha sonora tocada numa fita abandonada num carro. Se todos esses aparatos e obras marginais poderiam ser simplesmente consideradas *paratextos* do filme, na acepção de Genette (2010), uma narrativa realmente transmidiática, distribuída de modo que as obras exigissem o contato com as outras, não

demoraria muito a aparecer: iniciada no mesmo ano de *A Bruxa de Blair*, a franquia *Matrix* desloca peças essenciais da história para nichos marginais, como os Animes e Games. *Assassin's Creed* (2007), por sua vez, desenvolve-se entre esses dois exemplos: não abre pontos de exploração intencionais ou dá dicas de que algo a mais está acontecendo em outro lugar, mas conduz a primeira obra a outros media continuando o enredo principal, ou seja, entrega obras com a independência de *A Bruxa de Blair* e com a experiência transmidiática de *Matrix*.

Por adaptar os enredos dos dois primeiros jogos, pode se dizer que *A Cruzada Secreta* centraliza o composto narrativo transmidiático de *Assassin's Creed*. Para isso, o romance intercala os enredos dos dois jogos e, neles, ele próprio abre os pontos de expansão da narrativa. Assim, a cronologia desses acaba perfurada em vários pontos, e não apenas continuada ou antecedida. Como demonstra a linha do tempo a seguir, a adaptação do primeiro jogo compõe os capítulos 4 a 33 (BOWDEN, 2014, p. 23-194), sendo interrompido algumas vezes pelo enredo original do romance; já o segundo é narrado diretamente, entre os capítulos 35 e 47 (BOWDEN, 2014, p. 200-262):

Apêndice 1 – A cronologia de Assassin's Creed



Arte minha. Fonte das imagens: reprodução.

Como podemos observar, a adaptação abre certas lacunas, sendo as maiores delas o início e o fim. Seu conteúdo e contribuição à narrativa de Altaïr, uma vez que opta por dar um início à história de Altaïr, a qual, nos jogos, começa *in medias res*. Neste sentido, os capítulos 2 e 3 (BOWDEN, 2014, p. 13-22) recuperam, através da narrativa de Niccolò Polo, a infância do Assassino, período no qual o pai de Altaïr, Umar Ibn-La'Ahad, é enviado para deixar uma mensagem a um inimigo, que havia armado um circo em torno da Fortaleza dos Assassinos, em Masyaf [figura 1]. Umar consegue, incógnito, deixar a carta nos aposentos de Salah Al'din, mas é percebido pelo sultão quando deixava o local; no confronto causado, o Assassino acaba matando um dos homens de Al'din. O sultão, em sinal de represália, oferece a Al Mualim, mestre da Ordem dos Assassinos, um tratado de paz, em troca da cabeça do responsável, apresentando Ahmad, um outro Assassino infiltrado, que fora descoberto e capturado como refém. Umar acaba oferecendo-se para morrer no lugar de Ahmad, mas este último não suporta a vergonha trazida à irmandade, cometendo suicídio – algo que só é revelado no capítulo 15 (BOWDEN, 2014, p. 90-94). Ambos, desse modo, deixam seus respectivos filhos, Altaïr e Abbas, órfãos, sendo criados por Al Mualim. Esses capítulos cumprem, majoritariamente, com duas funções: ajudar a construir uma credibilidade ainda maior para o Mestre Al Mualim e introduzir Abbas – antagonista do romance.

A partir daí a trama de Abbas é desenvolvida nos interstícios dos capítulos adaptados, através de *flashes* da memória de Altaïr – que, lembrando, foi quem contou a própria história a Niccolò –, nos capítulos 15, 25 (BOWDEN, 2014, p. 139-141) e 28 (BOWDEN, 2014, p. 155-159). Até que o romance assume a saga Abbas como núcleo principal da história, após o fim da adaptação da narrativa dos dois jogos, ou seja, no que compreende todo o seu restante, a partir do capítulo 49 ao 57 (BOWDEN, 2014, p. 270-323). Nesse período, Abbas renega o suicídio do pai, como contado por Altaïr em sinal de compaixão ao sofrimento do amigo, a partir daí, Abbas se torna cada vez mais rancoroso com relação a Altaïr até se tornar o seu derradeiro inimigo. Nesse sentido, infere-se que esses primeiros capítulos que cruzam

caminhos com a adaptação do enredo dos jogos cumprem com a função principal de instigar o leitor pelo momento em que a adaptação irá começar – a saber, no capítulo 4 –, como também acomoda a expansão de modo natural à história adaptada.

Assim sendo, o romance nos ajuda a entender melhor o jogo e o seu protagonista, já que ele ganha mais tempo e espaço[s] para cativar o público. Mas é possível considerar, também, esse terceiro romance dentro do contexto criado pelo primeiro, *Renascença* – que dá início à saga de Ezio Auditore. Considerado por boa parte dos fãs como o melhor personagem da franquia, Ezio expressa o sucesso comercial de *Assassin's Creed* pela quantidade de obras lançadas para narrar a sua história – a saber, três jogos e suas respectivas adaptações, uma minissérie, um curta em animação e um jogo para *Facebook*. É inclusive pela necessidade de uma introdução ao quarto romance, a adaptação do jogo homônimo *Revelations* na qual Ezio parte em busca de um tesouro escondido por Altaïr, que *A Cruzada Secreta*, possivelmente, existe. Infere-se isso a partir dos sinais dados nos capítulos 1, 48, 58, 59 e Epílogo da saga de Altaïr de que algo a mais está acontecendo.

Considerações Finais

O presente artigo buscou estudar o fenômeno da tradução intersemiótica dos jogos *Assassin's Creed* e *Assassin's Creed: Bloodlines* no romance *Assassin's Creed: A Cruzada Secreta*, amparado em conceitos estruturantes da mídia videolúdica e das teorias da adaptação e *transmídia*. No decorrer da análise, observamos que o jogo apresenta um mundo aberto a exploração não-linear embora inviabilize aberturas para manter o enredo de acontecimentos fixos, uma vez que isso certamente culminaria em desenrolares não previstos na história canônica. Dito de outro modo, os jogadores de *Assassin's Creed* se deparam com limitações das possibilidades sugeridas pelo gênero *sandbox*, tendo o *ANIMUS* como um moderador da sua conduta e reforço de um pacto ficcional firmado para que não se questione o formato do jogo. Pelo contrário, eles serão capazes de se policiarem de todas as formas para manter fidelidade ao que consideramos ser a história verdadeira do Assassino.

Enquanto isso, a obra adaptada assume um caráter que transcende a noção de tradução/transmutação. Num primeiro momento, o livro aparenta manter a fidelidade de um *blockbuster* cinematográfico – e sendo produzido no mesmo período e contexto cultural, pode deduzir-se que foi destinado ao mesmo público do jogo. Mesmo a teoria da cultura de convergência, por sua vez, ajuda a reconfigurar esta ideia: por meio dela, enxergamos uma tentativa de mediar não somente este enredo, como também o gênero, visando um novo público. Pode-se considerar, ainda, que os vestígios observados podem ter sido deixados de forma consciente, visando um público desconhecedor das convenções do gênero *videogame*. Dito isso, podemos também repensar a ideia de que os jogos estudados são simplesmente “conservadores” e de que a subordinação que o mundo aberto dos jogos teve ao enredo foi fruto da pouca inclinação a explorar as possibilidades que o media tem a oferecer.

Juntas, pelo viés da transmídia, as obras analisadas compõem uma forma narrativa cujas possibilidades eram tão novas que nem mesmo pensadores da área conseguiram mensurá-las propriamente, tampouco estabelecer parâmetros estéticos a julgamento; como o próprio Jenkins reconheceu, ainda não havia ponto privilegiado para se observar esse fenômeno. Ao fim e ao cabo, que passa a ser também de possível consideração é a hipótese de apropriação mútua entre as formas narrativas: o jogo sendo mais devagar e *plot-driven* quando comparado a outros do mesmo gênero, enquanto o enredo romance é narrado de forma mais ativa e rápida, como um jogo seria. Finalmente, podemos inferir que o jogo literário e o romance ludológico, como transmídia, são, nada mais, nada menos, formas de se estabelecerem *vias (hodos)* de mão dupla pelas *obras (ergon)* e suas respectivas *media*. Sendo assim, a literatura ergódica, como tal e como *transmídia*, obteve êxito.

REFERÊNCIAS

Assassins Creed.Ubisoft Montreal, Montréal - QC, 2007.

Assassins Creed: Bloodlines.Ubisoft Montreal, Montréal - QC, 2009.

BOWDEN, O. (2012). **Assassin's Creed: A Cruzada Secreta**. Tradução de Domingos Demasi – 18ª edição. Rio de Janeiro: Galera Record, 2014.

_____. (2011). **Assassin's Creed: Renascença**. Tradução de Ana Carolina Mesquita – 16ª edição. Rio de Janeiro: Galera Record, 2012.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JENKINS, H. **Convergence Culture**. New York: New York University Press, 2006.

KOHLER, C. **Review: Why Assassin's Creed Fails** [Online] Wired. Disponível em: <<http://www.wired.com/2007/11/review-why-assa/>>. Acesso em: 30 jul 2015.

MURRAY, J. H. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. Tradução de Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. Unesp, São Paulo, 2003.

O SACRIFÍCIO EM DO MUNDO NADA SE LEVA E A MULHER FAZ O HOMEM, DE FRANK CAPRA

Charles Albuquerque Ponte¹

Pedro Felipe Martins Pone²

RESUMO: Nosso objetivo, neste trabalho, explorar como o sacrifício é a palavra-chave para entender a filmografia de Frank Capra do fim da década de 1930, tendo como objetos de análise *Do Mundo Nada Se Leva* (1938) e *A Mulher Faz o Homem* (1939). Para tal, pensaremos o conceito de sacrifício a partir de leituras de Sigmund Freud (2013), Giorgio Agamben (2010) e René Girard (2004; 2011a; 2011b).

PALAVRAS-CHAVES: Frank Capra; Cinema da década de 1930; sacrifício; Bode expiatório.

ABSTRACT: Our goal, in this paper, is exploring the way that sacrifice is a keyword to understand Frank Capra's movies from the late 1930's. To make it possible, our thoughts on the concept of sacrifice will be grounded on Sigmund Freud (2013), Giorgio Agamben (2010) and René Girard (2004; 2011a; 2011b).

KEYWORDS: Frank Capra; 1930's cinema; Sacrifice; Scapegoat.

James Stewart foi o intérprete de protagonistas que ou sofreram, ou foram peças relevantes no processo de sacralização de um modo de vida não danoso para o sistema dos Estados Unidos. Evidentemente que, ao mencionarmos a palavra sacralização, não estamos falando de um processo de aceitação de um elemento, ou mesmo de tornar algo sagrado sem quaisquer filtros ou metodologia. A sacralização é um dos destinos do bode expiatório, segundo a leitura do pensador francês René Girard.

Começemos por pensar o conceito de quebra da reciprocidade (Cf. Girard, 2011a, p. 43), isto é, quando há um desrespeito das expectativas geradas entre desejador e mediador, fazendo com que a atitude de um deles seja mal interpretada pelo outro. Uma das formas de resolução deste quadro de má reciprocidade ocorre quando uma das partes do desejo triangulado

¹Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

² Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA); Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

tenta pôr fim à outra, expondo-a e fazendo com que ela seja alvo fácil para um sacrifício coletivo. A costura desses dois fenômenos, portanto, é importante para entender a maneira como a violência é parte constitutiva das civilizações em sua fundação e no desenvolvimento de seus mitos.

Nosso objetivo é mostrar como Girard constrói seu bode expiatório e como este bode aparece na filmografia de Frank Capra. Para tal, além das ideias do teórico francês, iremos nos valer das contribuições de dois outros importantes autores, Sigmund Freud, em *Totem e Tabu*, e Giorgio Agamben, em *Homo Sacer*, que também discutem figuras impuras a servir de exemplo negativo para suas sociedades para, logo em seguida, serem elevadas ao patamar de importância e devoção. Sendo assim, os objetos nos quais nos debruçaremos serão *Do Mundo Nada Se Leva* e *A Mulher Faz O Homem*.

Em linhas gerais, o bode expiatório é o mecanismo que explicaria a existência do comportamento violento como sendo fundacional para as civilizações conforme as conhecemos. A leitura que Girard faz do bode expiatório, figura marcante de histórias religiosas, considera que os mitos nos quais há uma figura sacrificial não seriam alegóricos ou constituintes do imaginário, mas narrativas reais de uma violência fundadora que está na base das culturas que possuem tais mitos.

Ao desenvolver que “no contexto das representações verossímeis, a inverossimilhança das outras [representações da mesma época] nem sempre pode porvir de uma ‘função fabuladora’ que seria gratuitamente exercida pelo prazer ficcional de inventar” (GIRARD, 2004, p. 12), o crítico francês afirma, partindo do princípio que perseguidores e perseguidos dividem o mesmo sistema de crenças, que qualquer fato a soar absurdo ou próximo do mito não o seja necessariamente. Para Girard (2004, p. 17), se uma bruxa pratica um ato maldoso contra uma comunidade e acredita que é por ação de sua bruxaria que esta comunidade sofre e, graças a isso, é julgada e punida por tal crime, temos os dois lados (acusadores e acusada) operando no mesmo sistema de crenças (existência da magia).

No entanto, mesmo quando não há este nivelamento de crença, existe um mecanismo pelo qual o bode expiatório se torna o que é, a partir de uma costura de estereotipações, que são: a) a indiferenciação de toda uma comunidade por uma crise; b) a acusação de um indivíduo ou grupo, por

toda população, pelo crime indiferenciador desta comunidade; c) a conformação da diferença da vítima, perante a homogeneidade comunitária, a partir de uma marca 'vitimária'.

Essa crise, – a) – na qual um grupo social não consegue enxergar uma hierarquia entre seus membros, apaga qualquer característica distintiva, fazendo com que o todo perca noções de racionalidade e moralidade. Para que a ordem local seja reestabelecida e as diferenças sejam novamente percebidas, é necessário que se acuse alguém desse crime que abalou as estruturas sociais – b). Tal acusação deve ser geral, pois são os já indiferenciáveis que conseguiram criar este outro acusável e que carregará a culpa pelo mal comunitário, reestabelecendo o nível hierárquico. Tal crime não pode ser algo banal e sim um grande atentado, gerador de uma falha imperdoável, o que pode ser um assassinato em massa ou, ainda, um tabu que agrega maiores especificidades (parricídio, bestialidade, incesto, etc.).

Girard desenvolve o ponto anterior complementando que não basta acontecer o fim da diferença por uma acusação estereotipada, mas que o acusado deve possuir o que ele chama de “marca vitimária” (Cf. GIRARD, 2004, p. 25-27), isto é, algo que deixe claro que o perseguido em questão é excepcional – c). Tal marca pode ser negativa (uma deficiência física ou uma parte do corpo excessivamente grande ou pequena, por exemplo) ou positiva (inteligência ou força destacadas). A interessante força motriz do mecanismo do bode expiatório é a forma como a multidão utiliza a diferença do perseguido, que não possui, em princípio, qualquer relação com a acusação generalizada a qual ele foi submetido, para criar uma relação causa/consequência, na qual a falha de caráter com a comunidade é decorrente do fato de ser o acusado diferente.

Ora, é possível argumentar que nem todos os acusados nos julgamentos de Salém carreguem consigo marcas vitimárias, mas o próprio Girard não crê que sua leitura do bode expiatório constitua uma verdade estrutural imutável. Devemos pensar, obviamente, que boa parte das acusações tiveram motivação, por exemplo, de cobiça das posses dos acusados por parte de alguns acusadores. O estudioso apenas afirma que o mecanismo funciona como se dá a violência cultural fundadora, e utilizamos

este exemplo, aqui, para mostrar que mesmo em uma cultura sem peso milenar, como a dos Estados Unidos, existem comportamentos que são tidos hoje como parte das matrizes culturais do país que seguem tal construção.

Ainda assim, é necessário que se reforce que:

A configuração de uma crise é fator fundamental para a continuação do ciclo mimético que desembocará na escolha do bode expiatório. Ainda que as relações sociais estejam alteradas dentro de uma comunidade, e a violência continue propagada entre os seus indivíduos, apenas quando a mesma se torna uma crise de ordem global é que se torna necessária a expiação da violência (BRITO, 2014, p. 47)

Ao entendermos a palavra global, aqui, como um adjetivo totalizador e não como algo referente ao planeta, gostaríamos de dizer que o momento de crise que perpassava os Estados Unidos durante a década de 1930 se dava de duas formas: era, quanto aos setores baixos, o medo por uma potencial indiferenciação militante ou de uma propagação de esquerda/anarquista; e era, conseqüentemente, o medo de que o péssimo rumo econômico dos anos da Depressão nivelasse e deixasse indistinto o sistema de classes, fulcral para a existência do capitalismo.

É possível argumentar que, numa sociedade pautada na meritocracia, o grande número de iguais é diretamente proporcional ao esforço dessas pessoas. No entanto, se todos são pobres, a ausência do outro comparativo, dialeticamente, faz com que todos sejam ricos. A indiferenciação de classe e a falta de um elemento de alteridade para o qual se poderia apontar e se comparar como superior seria um grande fracasso, com esse *status* de crise necessitado para que alguma figura se destaque e leve consigo todas as máculas para fora da sociedade. A culpa de um é necessária por esconder a culpa de todos, mas o grande culpado social, o governo, não pode ser exposto, pois geraria a situação ideal para que a indiferenciação pela esquerda tomasse corpo.

A filmografia capresca habita, portanto, o lugar da conciliação do cidadão estadunidense com sua vida privada, sacrificando e sacralizando elementos que façam com que não haja nem um levante de massas, nem uma igualdade por falha do capitalismo. A forma como isso se dá será discutida a seguir, mas, antes de chegarmos lá, precisamos entender certas

nuances do bode expiatório, assim como o pensamento de outros autores com os quais Girard dialoga francamente.

Em *Totem e Tabu*, de Freud, temos o primeiro ponto de toque entre o autor francês e o psicanalista austríaco: a primazia da gênese. Tanto Girard quanto Freud buscam, para o desenvolvimento de seus raciocínios, um resgate de raízes e explicações para fenômenos de épocas em que o discurso científico não habitava as justificativas para os comportamentos cotidianos. O primeiro ensaio do texto freudiano traz a definição de totem atrelada a um elemento da natureza (normalmente um animal) pelo qual os membros de um dado clã possuem reverência, pois “é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para os outros, conhece e poupa seus filhos” (FREUD, 2013, p. 8). O que nos interessa aqui é saber que não se pode falar em sistema totêmico sem falar de proibição. Totem e tabu caminham de mãos dadas enquanto entendimento das sociedades que assim se comportam. O fato de não poder existir relações sexuais entre membros do mesmo clã como forma de respeito ao totem já caracteriza, para Freud, a exogamia como regra de exclusão.

Violar os ditames totêmicos significa, para um indivíduo, estar em maus olhos perante o corpo social no qual está inserido. Pensando desta forma, temos coincidências que devem ser debatidas entre a existência do totem, a criação dos tabus e o bode expiatório, pois há um percurso interessante nas ideias de René Girard, que faz com que o indivíduo transgressor seja retirado do meio, através de um sacrifício e que, futuramente, este mesmo indivíduo retorne enquanto exemplo a ser seguido, deixando de ser um elemento que fere as regras e passando a ser de uso didático.

Como um soldado que usa o ombro de um inimigo morto para apoiar seu rifle e atirar, certa sociedade pode fazer de um antigo pária alguém que gere novas regras e que continue alimentando um sistema proibitivo. Trazendo de volta para Freud, seria o momento em que

O indivíduo que violou um tabu torna-se ele mesmo tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar outros a seguir seu exemplo. Ele provoca inveja; por que lhe deveria ser permitido o que a outros é proibido? Ele é, portanto, realmente *contagioso*, na medida em que todo exemplo convida à imitação e, por isso, tem de ser evitado. (FREUD, 2013, p. 27)

Ao ler a maneira como nossos argumentos são tecidos, alguém pode pensar que não faz sentido seguir pela linha de raciocínio em que “tornar-se tabu” significa necessariamente algo positivo. Contudo, retomo aqui as palavras do mestre austríaco:

O significado de “tabu” se divide, para nós em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro”. O contrário de “tabu” em polinésio é *noa*, ou seja, “habitual, acessível a todos”. Assim, o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. A nossa expressão “temor sagrado” corresponde frequentemente ao sentido de “tabu”. (FREUD, 2013, p. 12)

Trata-se, portanto, de uma oposição não anulativa e pertinentemente complementar, uma vez que o santo é inacessível, mas objeto de culto, assim como o tabu é pautado em “proibições e restrições” e, exatamente por isso, possui lugar de destaque. Essa agregação de um sentido duplo pinta o tabu com tintas de tons bem parecidos com aqueles empregados no processo de retorno do bode expiatório à comunidade da qual ele fazia parte, passando a ser adorado pelas pessoas que o sacrificaram justamente para que seja lembrado o motivo de sua expulsão.

A informação que nos é dada pelo texto freudiano é a de que deve-se seguir um passo a passo no qual há uma reconciliação com o inimigo abatido em batalha: “outros povos acharam um meio de transformar em amigos, guardiões e benfeitores os inimigos mortos” (FREUD, 2013, p. 33). Esse momento de elevação do inimigo muito se assemelha ao que Girard observa como a necessidade de justificar a violência pela grandeza do sacrificado para que não haja um estranhamento por uma prática violenta gratuita:

Isso faz pensar que o sacrifício busca provocar nos participantes e espectadores o temor de uma violência extrema que frequentemente invade os atores e as testemunhas. Esse temor é ainda mais difícil de ser obtido quando a vítima é mais insignificante enquanto vítima, porque se encontra na parte mais inferior na escala dos seres. (GIRARD, 2011b, p. 43)

Há, em Freud, todo um ritual de purificação do homicida vitorioso que passa pela etapa na qual este se torna tabu e só pode ser reintegrado ao convívio social após passar por rituais de purificação e esses rituais serão apenas esforços em vão, caso a vítima não seja grande.

O foco girardiano recai na vítima e não no assassino, o que nos dá a noção da maneira como não podemos dizer que o que Girard faz é mera releitura freudiana. O homicida, na visão do psicanalista, retorna em algum momento como o que podemos chamar de “centro do tabu”, isto é, figura didática de culto. Em Girard, no entanto, é a vítima que é expulsa ou sacrificada que está em evidência e que, ainda assim, de nada valerá se não se tratar de uma ameaça real (ou com contornos de real). Adicionamos aqui a necessidade de se mencionar que, assim como nas descrições feitas por Freud, que nos conta o “tratamento afetuoso das cabeças cortadas” (FREUD, 2013, p. 33), Girard também aponta a necessidade de se integrar aquele indivíduo diferenciado à comunidade.

O último dos tabus que explicitaremos nesta parte do trabalho, seguindo o roteiro freudiano, é o dos mortos. O tratamento dos mortos em Capra ou a metodologia pela qual a morte se apresenta nos filmes do cineasta não seguem necessariamente o passo a passo do texto do pai da psicanálise. Pensando no público, é nele que deve estar incutida a ideia de que a morte deve ser evitada, mas não um fim de vida real e encenado na tela, pois este rascunharia uma espécie de choque muito clichê no caderno de desenhos capresco. Capra traça suas linhas dialogando com o sentimento de que o definitivo apagar de luzes do indivíduo estadunidense é a sua aparição enquanto fracassado e ele apresenta uma fuga a esta morte com soluções sem solução, transformando um conforto caseiro em uma resolução apoteótica de todos os problemas. Se, para Freud, “evitar pronunciar o nome do morto era uma regra observada com bastante vigor” (FREUD, 2014, p.

52), evitar de se pôr em posição de falha e de assumir derrota perante a crise era o silêncio necessário para o qual seus filmes serviam de rito de purificação, da mesma forma que o isolamento do enlutado era praticado pelos povos Maori.

A dualidade da alma do morto, que era ao mesmo tempo sagrada e demoníaca, objeto de nostalgia e de assombração, também faz parte de como o fracasso-morte aparece na tela capresca. A superação da falha é o foco que possui, como fundo, a construção pelo peso. Desta maneira, é necessário que se mencionem os Vanderhof e Jefferson Smith em suas possibilidades de queda, mas que a menção sirva apenas como o demônio prestes a assombrar a pessoa que vela o morto, posição que, neste caso, é ocupada pelo público. É olhando o fracasso que se acha a narrativa de superação e, apostando nisso, Frank Capra faz de seus filmes a cerimônia de enterro de tudo aquilo que o indivíduo (ou a coletividade controlada, no caso da família de *Do Mundo Nada Se Leva*) poderia ter de relação com os anos da Depressão.

As oposições entre algo acessível e, ao mesmo tempo, inalcançável servem perfeitamente como ponte para passarmos a debater a outra categoria com a qual o bode expiatório dialoga, a do *homo sacer*, figura que pode ser tocada e morta por todos, mas não pelos ritos prescritos em lei. Talvez, nos últimos tempos, a produção mais famosa sobre o assunto tenha saído das mãos do italiano Giorgio Agamben (2010) e é a partir de seu livro que daremos o pontapé às nossas considerações. Para Agamben:

Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunícia se adverte que ‘se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro não será considerado homicida’. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro. (AGAMBEN, 2010, p. 187)

Comparemos o que é constitutivo do *homo sacer* com o que cria a marca vitimária no bode expiatório Girardiano. Ambos trazem um ser colocado em evidência, o “malvado e impuro”, de um lado, o diferente do corpo social, do outro; ambos, também, punem esses elementos dissonantes. Contudo, se a punição do bode expiatório é decorrente do julgamento, a do *homo sacer* é

decorrente do não cumprimento da sentença, sendo seu destino um estado de permanente marcação vitimária, com a concretização de seu sacrifício estando em condição paradoxal.

As motivações do comportamento da população perante o corpo estranho, contudo, se põem como fundamentais para distinguirmos o bode expiatório do *homo sacer*. Se nas narrativas de bode expiatório ele nos leva a entender que há uma estereotipação do acusado e um crime ao qual ele não pode escapar justamente por ser diferente, reforçando a lei vigente e o *status quo*, o *homo sacer* não tem sua punição ditada pela lei, podendo ser assassinado, mas sem ser incluído nos ritos ou punitivos, previamente criados para a situação de sua acusação.

A impunidade da matança e a exclusão do sacrifício mostram que:

Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência em que se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício, nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. Subtraindo-se às formas sancionadas dos direitos humano e divino, ela abre uma esfera do agir humano que não é a do *sacrum facere* e nem a da ação profana, e que se trata aqui de tentar compreender. (AGAMBEN, 2010, p. 84)

Estamos diante de uma situação na qual, a partir do *homo sacer*, o direito irá se remodelar para comportá-lo e é por isso que ele acontece como exceção. Ainda que uma possível morte do *sacer* pressuponha violência, ela se dá por fora do que é tido como legal e não a partir de uma acusação estereotipada, mas dentro do já conhecido, diferentemente de como os casos de bode expiatório nos levam a entender.

A imagem sacrificial proposta por René Girard, cuja violência que a envolve é salvadora, não precisa necessariamente se dar pela vontade do elemento sacrificado. No entanto, antes de fazer nossos comentários sobre como a presença dessas formas de ver o sacrifício se manifestam em nossos objetos, trataremos o que mais se aproxima do bode girardiano em Agamben,

que é a oposição do *sacer* com o devoto, “que consagra a vida aos deuses inferos para salvar a cidade de um grave perigo” (AGAMBEN, 2010, p. 96).

O que cria uma espécie de paridade do devoto com o bode expiatório é o peso corretor do sacrifício de ambos. Tanto uma figura quanto a outra têm suas vidas voltadas para exterminar o mal comunitário, em que pese, contudo, o fato de a volição do devoto ser determinante para dar significado a esta função. A existência do bode expiatório sem a vontade de ser utilizado para aplacar a ira geral é parte da descrição do mecanismo, mas um devoto sem vontade para tal não existiria.

Agamben descreve as complicações decorrentes de um sacrifício mal sucedido de um devoto, no qual ele sobrevive e “não se pode falar da ausência de um cadáver no sentido próprio, a partir do momento em que não houve nem ao menos morte” (AGAMBEN, 2010, p. 98).

Se o devoto é um bode expiatório que assim o decide ser, quando o comparamos ao *homo sacer*, temos coincidências, pois:

Se voltamos então a observar sob esta perspectiva a vida do *homo sacer*, é possível assemelhar a sua condição àquela de um devoto sobrevivente, para o qual não seja mais possível nenhuma expiação vicária, nem substituição alguma por um colosso. O próprio corpo do *homo sacer*, na sua matável insacrificabilidade, é o penhor vivo da sua sujeição a um poder de morte que não é porém o cumprimento de um voto, mas absoluta e incondicionada (AGAMBEN, 2010, p. 99)

Podemos dizer, ao utilizarmos a mesma lógica, que, além de ser o devoto sobrevivente, o *homo sacer* é o **bode que não expia**, pois sua função é apenas paradigmática, inauguradora e determinante para fazer com que certo caso que necessite de punição saia da esfera de exceção e tome, em algum momento, o contorno de regra.

As discussões feitas até aqui serão pertinentes para pensarmos *Do Mundo Nada Se Leva* e *A Mulher faz O Homem*, pois estes filmes são abundantes em mecanismos sacrificiais que bebem do que mostramos, mas sem repetir ou Freud, ou Agamben, ou Girard como um padrão e estando, antes disso, em diálogo com os três. Iremos investigar o procedimento pelo qual o retorno dos sacrificados como figuras de culto também é um padrão dos objetos de análise, numa espécie de reconstrução de um “totem

estadunidense” pelo tabu, diferenciando-se de Freud, que descreve os tabus como constitutivos e imprescindíveis para a organização totêmica.

Sacrifícios: individual e coletivo

Se seguir uma ordem cronológica significa tratar primeiramente de *Do Mundo Nada Se Leva*, lançado em 1938, para, daí, abordarmos *A Mulher Faz O Homem*, que apareceu um ano depois, afirmamos que este movimento não será respeitado. O motivo desta transgressão pequenina se deve por entendermos o modelo de sacrifício de um único elemento como mais próximo do padrão teórico discutido por nós até agora e o sacrifício do coletivo familiar como um desvio da regra geral. Ainda que, argumentaremos, a família funcione como corpo, sendo, antes de uma soma de individualidades, uma espécie de “coro dos desajustados”, cremos ser mais didático partir do individual “puro sangue” rumando ao “coletivo mascarado”.

Focalizaremos a personagem Jefferson Smith, pensando em duas coisas: o que ele diz de si e o que os outros dizem dele, mas obviamente que, em um movimento dialético, esse duo de critérios se transforma em quarteto, posto que haverá os não ditos fazendo sombra ao que se expõe. O local que propicia a efetividade dessas observações é o Senado dos Estados Unidos da América e elas só são possíveis pois os personagens operam em níveis diferentes de compreensão da instituição. De um lado, temos o protagonista patriota e que associa tudo que vem de Washington a uma inquestionável honestidade; do outro, as figuras que orbitam o Senado (políticos, jornalistas, a secretária Clarissa Saunders), que sabem como se posicionar realmente no tabuleiro dos jogos de corrupção. As múltiplas visões sobre Smith ocorrem resultado de como o Senado é pintado. Smith, por função, e simultaneamente, é e não é originalmente orgânico ao Senado, aparecendo, também, por si próprio, como um bastião dos valores mais nobres da nação que defende e, para os outros que o orbitam, um idiota interiorano prestes a ser devorado pelos tubarões de uma política enferrujada e impenetrável.

O legislativo repleto de burocratas é, de certa forma, correspondente à nação que viveu momentos terríveis de recessão durante a década de 1930, com aqueles que são privilegiados mantendo seu *status* e com os aspirantes a classe enriquecida (via consumo, é importante frisar), além da classe mais pobre como os grandes alvos das consequências da Depressão. Quase como uma casta, os políticos da Washington do filme se opõem ao sonhador Jefferson Smith, que é um intruso no paraíso de quem nunca desce ao inferno. Para se manter intocável, os Senadores entram em um acordo velado de *don't ask, don't tell*, cuja presença opositiva de Smith desencadeia a punição.

A interferência do magnata da comunicação Jim Taylor, conterrâneo de Smith e sobriamente interpretado por Edward Arnold, em como a política de seu estado é feita, mandando e desmandando em indicações e manipulando a mídia em favor dos próprios negócios, não é acidental. Se o Senado é uma representação de uma classe de intocáveis, enquanto cristalização, Taylor é o membro mais fiel dessa classe, não pela política, mas pelo dinheiro, ou melhor, pela influência que seu dinheiro tem para comprar favorecimentos.

Senado e homens ricos, ou, metonimicamente, pensando no debate sobre o filme, o senador Joseph Paine e Taylor, são forças que se retroalimentam em um sistema corrupto. O capitalista precisa dos políticos para continuar a ter a máquina governamental a seu favor; o político precisa do rico predador para não descer na escala social e sair de uma posição de prestígio.

Analisando o jovem Smith, temos um homem que valoriza o aprendizado moral que recebeu em casa, nos escoteiros³, além da memória do pai, assassinado por defender os mais fracos. Ele, no Senado, é a garantia do acontecimento da boa política, que garante que seja feita a vontade dos eleitores. Seus colegas de profissão, contudo, são engessados em costumes que nada se assemelham a uma dinâmica saudável e democrática de uma casa com representantes da população. Para os senadores, Smith é facilmente manipulável e, se levamos ao exagero, podemos afirmar que a

³ Cabe reforçar a importância do escotismo como valor, para Smith, uma vez que os membros desta organização estão sob juramento, com os seguintes dizeres: Prometo pela minha honra; Fazer o melhor possível para cumprir os meus deveres; Para com Deus e minha Pátria; Ajudar o próximo em toda e qualquer ocasião; E obedecer a lei escoteira. (Cf. CONSTITUTION of the World Organization of the Scout Movement)

imprensa de Washington é que externaliza tal pensamento melhor, ao pintar Smith como um imbecil em todos os jornais.

A inadequação do ilibado escoteiro fará com que ele se mexa para fazer algo útil, deixar um legado e tentar fazer de sua curta passagem pelo Senado algo memorável. No entanto, além de um *plot point* necessário, a ridicularização de Smith desencadeia a mudança da maneira como Clarissa Saunders o vê. Se a primeira impressão da secretária é a de que chegará um Daniel Boone⁴ para ocupar o gabinete, um explorador sonhador e que dará trabalho, ao ver a paixão que Smith tem pelos seus ideais, sabemos, Saunders também se aproxima deles. A transformação de “Boone” em “Jeff” (como Clarissa passa a chamá-lo) é muito mais a transformação de Saunders em Clarissa, sendo parte de uma trajetória de humanização da até então inescrupulosa personagem que é vendida em tela (lembremos que Clarissa aceitou dinheiro do Senador Paine para manter Smith longe dos assuntos da reserva de Willet Creek).

Jornalistas, senadores, assessores e todos que fazem parte da engrenagem da Washington da época, ainda que sejam grupos diferenciados entre si, compõem, em peças, o todo da capital do país. Podemos considerar, portanto, que este local sem elemento de estranhamento, sem um diferenciador para causar choque até a chegada de Smith, é a tal sociedade que sofrerá com uma indiferenciação, o primeiro passo do mecanismo do bode expiatório.

Ora, se o “quem é quem” do Senado já estava mais do que determinado, como Smith pode ser o acusado? Simples, por ser uma figura inocente para os padrões de grande parte de seus colegas e, consequentemente, um potencial denunciador das artimanhas do jogo da política. Ao ser o *odd element* que reforça muito a própria pureza de ideais, Smith, em um jogo de pêndulo, pode pôr sob holofotes quem carrega desonestidade, sendo um expositor da indiferenciação. Se uma das funções de um político é mostrar à sociedade que ele representa todo seu trabalho e

⁴ Daniel Boone (1734-1820) foi um dos mais famosos exploradores do Oeste, elevado ao patamar de herói por sua bravura na exploração da *wilderness* e por sua luta contra os nativos do Kentucky para que a área se tornasse habitável.

honestidade, a presença de Jefferson Smith no Senado pode fazer com que aqueles que não cumpram esta função estejam mais desprotegidos.

Se, anteriormente, comentamos que o Senado e os homens ricos são duas “castas” interdependentes, ousamos dizer, para aproveitarmos nossas discussões sobre o texto freudiano, que esses setores são totens que respeitam o tabu da exogamia. O capitalista, em Capra, não é o político e, portanto, há um casamento fora do clã. O que Smith faz é quase uma violação de tabu, ao ser assimilado por uma instituição marcada por corrupção e tentar se unir a ela. Ainda que ideologicamente diferentes, Smith e a maioria de seus colegas pertencem ao mesmo grupo, já que o jovem honesto **aceitou ser absorvido por conta própria**. Suas atitudes são distintas das dos outros políticos, mas, para fins práticos, mesmo operando por um raciocínio diferente dos burocratas, Smith pode ser apontado como um deles sob a alcunha de **senador**.

Pensemos, agora, em como se dá a acusação de Smith como o indivíduo responsável pelo crime indiferenciador, segundo passo da configuração do bode expiatório girardiano, e tentemos conectar esta acusação com a violação de totem por nós mencionada acima. Quando Jefferson Smith aceita fazer parte do Senado e toma para si aquele totem, enquanto movimento nomeador e classificador e não como movimento ideológico, reforçamos, temos o que o texto de René Girard explica como absorção temporária do estrangeiro:

A vítima é um homem que vem de outro lugar, um estrangeiro notório. **Ele é convidado para uma festa que se encerra com seu linchamento**. Por quê? Ele fez algo que não deveria fazer, seu comportamento é percebido como funesto; um de seus gestos é mal interpretado. Aqui ainda, basta supor uma vítima real, um estrangeiro real e tudo se torna esclarecido. Se o estrangeiro se comporta de modo estranho e insultuoso aos olhos de seus hospedeiros, é porque se conforma com normas estrangeiras. [...] O menor mal entendido arrisca-se a se transformar em mal. (GIRARD, 2004, p. 45, grifos meus)

O que é mais assustador não é a crise que precede o sacrifício ser desencadeada por um estranho completo, porque expulsar o não pertencente é um movimento corriqueiro. O que apavora o povo é como o elemento de fora é convidado a habitar um espaço outro, se confunde com eles em certo

nível e, daí, é responsabilizado pelas mazelas, pois é lembrado que, mesmo dentro da sociedade, há algo nele, a marca vitimária, que sempre reforçará sua condição de *outsider*.

A figura responsável por fazer a ponte entre o primeiro estágio e o segundo é o já cooptado senador Paine que, mesmo possuindo memória afetiva o ligando ao passado de justiceiro ao lado do pai de Jefferson Smith, não pensa duas vezes antes de apunhalar o jovem que tanto o admira. A traição de Paine é o momento mais claro da acusação estereotipada sofrida por Smith e que, lembramos, vem no bojo da padronização do caráter do jovem pela imprensa e de mãos dadas com a opinião dos senadores velhos sobre o escoteiro:



(Figuras 1-3: Jefferson Smith sendo acusado de ser dono de Willet Creek, em *A Mulher Faz O Homem*)

Vemos, na imagem acima, uma quase preparação ritualística do material sacrificial para que o ambiente social afligido, no caso o Senado, possua novamente momentos de paz, sem que alguém exponha as transações não tão éticas de seus membros. Para não causarmos qualquer tipo de confusão, salientamos que “não tão ético”, aqui, não diz respeito somente ao que habita o reino do criminoso. Os Senadores que dormem no trabalho, os que não acompanham a reunião completa, os que não exercem suas funções a todo vapor enquanto ocupam a cadeira de uma casa

teoricamente tão respeitada também são incomodados pela imagem de funcionário padrão evocada por Smith.

É curioso percebermos também, na última figura mostrada, como Smith está representado em um tamanho maior que o de Paine (imagem da esquerda), indicando sua elevação moral perante seu ídolo corrupto. Chamamos, ainda, a atenção para como Smith fica abalado ao saber da traição do Senador mais velho (imagem da direita) e sua expressão de surpresa tira dele a serenidade, característica que, estereotipicamente, é atribuída a um homem da alta política, já que grandes decisões devem ser tomadas, em tese, com muita calma. O choque traz o jovem escoteiro para perto do povo, o que reforça sua superioridade moral, já que o povo, quando dentro do mesmo ambiente dos Senadores, está sempre acima dos políticos (mais uma manifestação da cartilha do Transcendentalismo), como podemos notar nas imagens do meio e da direita e como será detalhado na imagem abaixo:



(Figuras 4-5: Representações da população e os políticos no começo (esq.) e no fim (dir.) de *A Mulher Faz O Homem*)

A imagem da esquerda mostra como a população está quase nivelada aos políticos. Por se tratar de uma cerimônia de anúncio de um novo membro do Senado, é possível inferir que a elite está em maioria presente ao evento. Elite e casta política estão, portanto, bem próximos. A presença de

Taylor na mesa elevada não é um acaso e quer dizer, cremos, que quem está junto dele gozará de parte de seu poder.

O que temos na imagem da direita é uma espécie de reconfiguração da primeira. O povo é mostrado em posição superior e, mesmo tendo a presença de convidados e membros da imprensa nas galerias do Senado, o fato de haver um espaço destinado ao povo já acentua a mensagem que Capra quer trazer, afinal, é a comunidade que deve ter seus males expiados pelo ritual sacrificial. e pôr os membros desta comunidade em destaque no ápice do filme corrobora esta ideia.

O momento derradeiro no qual se completa o sacrifício do bode é a investigação sobre o dono do terreno de Willet Creek, na qual vemos claramente as marcas dos dedos do magnata Taylor, esforçando-se para que tudo volte a um estado de naturalidade que possui como regra a ordem do capitalista como a primordial. O julgamento de expulsão de Smith, pensamos, seria apenas um complemento a esta etapa, com provas forjadas de maneira tão primorosa e uma confirmação do inevitável para quem desafia as leis de uma instituição com práticas corruptas tão cristalizadas, como a mostrada no filme.

Um leitor mais atento pode argumentar que, em não havendo expulsão, com Smith triunfando desmaiado no final, não há sacrifício, o que parece uma observação correta. Contudo, devemos pensar em dois importantes movimentos do pensamento de Frank Capra.

O primeiro deles é que não é do feitio do desenvolvimento narrativo, na filmografia capresca, ou mesmo do próprio cinema clássico hollywoodiano, uma exposição negativa tão grande do protagonista. O efeito primeiro que Capra busca para que seus filmes possuam penetração e didatismo perante os espectadores é o de criar a identificação protagonista-público, dando a noção de que o personagem principal é um avatar da pessoa no cinema, uma reserva moral para os anseios de quem busca um colo em sua arte. O reforço do desenrolar maniqueísta em *A Mulher Faz O Homem*, que possui como consequência uma quase irresistibilidade em forçar o público a defender o Smith mocinho das cruéis víboras sem escrúpulos não atingiria seu ápice manipulativo se Smith fosse simplesmente punido.

É aí que chegamos ao segundo movimento. Lembremos que nossa análise, até agora, tentou contrastar a forma como os outros veem Smith com a forma como Smith se pinta. Pois bem, a opinião do jovem senador sobre si é que faz com que seja possível haver e não haver um bode expiatório em uma situação de sacrifício e, ainda assim, o ritual ser bastante efetivo. Se para os membros da Washington representada Smith é o elemento que sofrerá baixa para que a normalidade seja atingida, para o escoteiro apunhalado o sacrifício é opção consciente, assim como a vontade de fazer parte do Senado também o foi. Em nossa análise, o bode expiatório para os outros nada mais é, para si mesmo, do que o homem que **escolheu ser o devoto**, no sentido dado por Agamben a este ato. Há sacrifício, há sofrimento, mas, assim como optou por aceitar o senado, Smith também usa seu turno de fala ininterruptamente, fazendo com que a sessão que votaria sua expulsão tivesse uma enorme duração, esgotando suas forças físicas e mentais para que, de seu esforço, as pessoas vissem o que era o verdadeiro comportamento dos Senadores.

Tendo isso em mente, tematizaremos como a figura sacrificial vira figura sagrada dentro de algumas páginas, desenvolvendo melhor esta ideia do Smith devoto. Por enquanto, vejamos como o mecanismo do bode expiatório se constrói em *Do Mundo Nada Se Leva* e comparemos com *A Mulher Faz o Homem*.

Adiantamos que nossos argumentos entrarão por uma linha de pensamento relativamente polêmica, na qual tentaremos enxergar um bode expiatório em um filme cujo destaque é uma família ou, esticando um pouco o modo de ver as coisas, um embate entre duas famílias, uma pobre e uma rica (Os Vanderhof e os Kirby, respectivamente). Isso reforça que nossa utilização do material girardiano não é formulaica ou instrumental, mas, antes disso, é a detecção de um padrão ou modo de análise que pode servir a diversos objetos guardadas as suas especificidades. Nada feito aqui, no que tange o bode expiatório, dirá que ele é o que não é. Contudo, nosso método sempre tenta mostrar que ele pode ser mais do que o descrito nas teorias que o compõem.

Retomando nossa controvérsia: pode o bode expiatório ser mais de um? O não é a resposta mais confortável, pois o mecanismo descrito por

Girard traz como parte de sua definição a limpeza e reestabelecimento da ordem social como resultado do sacrifício de **um** responsável. Atribuir a culpa de um problema a mais de uma pessoa significa quebrar a estereotipação característica do processo, resultando na perda do alívio, pois, se mais de um leva a culpa, qualquer um pode ser apontado.

Para que tenhamos uma família ocupando o lugar do bode em *Do Mundo Nada Se Leva*, precisamos enxergar não as partes formadoras do bloco, mas o todo que eles significam. O início da narrativa, com a chegada do vovô à empresa imobiliária para conversar com o corretor já marca que, para Capra, os Vanderhof estão pareados a um símbolo que carrega uma postura ideológica, os lírios do campo, mencionados quando o Senhor Poppins, contador cansado e artesão amador, pergunta a Vanderhof quem cuida deles, já que não trabalham e só fazem da vida aquilo que os agrada, ao que o patriarca da família desajustada responde sem pensar: “Aquele que cuida dos lírios do campo”.

Poppins é convidado a ser um lírio, e, ao voltarmos nossa atenção para o Sermão da Montanha⁵, passagem bíblica de onde esta expressão sai, veremos que isso significa abdicar de uma vida de posses para servir exclusivamente a Deus, pois, de acordo com o que é descrito no texto-base da doutrina cristã, dois senhores não podem receber o mesmo apreço. Sendo o mundo do trabalho regado pelo capitalismo, dentro do universo retratado, o segundo deus que deve ser deixado de lado para que o Deus cristão (ou um valor a próximo a Ele) seja exaltado, é possível inferir que o que faz a família do plácido vovô interpretado por Lionel Barrymore tem quase um peso místico, que é passado aos espectadores já nos primeiros instantes de exibição da película.

Podemos afirmar, portanto, que o destaque ao discurso que torna o múltiplo uno, em forma de uma negação extrema do mundo material e justificado por uma passagem do livro religioso mais famosos do ocidente nos dá a oportunidade de considerar os Vanderhof uma espécie de coletivo individuado. Os Estados Unidos, como nação, são os responsáveis por receber este corpo estranho (ou estrangeiro, no que tange a presença de uma

⁵Cf. Mateus 6:24-33; Lucas 12: 20-32.

marca vitimária, como é necessário para que o bode girardiano aconteça). É um agrupamento que em sua condensação se mostra semelhante, pois bebe do *self-reliance* e da desobediência civil, mas é diferente, pois não se adequa ao status quo e não liga para a meritocracia.

Essa utilização das matrizes culturais funciona não para servir de exemplo como a cidade sobre a colina, mas para ser contemplado em sua postura de resistência e altruísmo que, por mais que sejam bonitos, não são aplicáveis no mundo real, nos fazem perceber que as pequenas individualidades dos personagens do clã desajustado não são tão significantes quando comparadas ao funcionamento completo da engrenagem.

Talvez o mais sublinhável dos atos individuais seja o não pagamento dos impostos pelo vovô, pois põe o espectador em conflito com o que aprendeu historicamente como relevante e tal imposição de conflito é fundamental para o efeito de manipulação: deve o público se identificar com atitudes inspiradas por Emerson e Thoreau, sem trazer consigo o empreendedorismo e a autoconstrução de um John Smith⁶ ou de um desbravador do oeste? É oportuno trazermos o exemplo de John Smith para cá. A escrita do explorador é marcada por exagero, no qual, para promover os próprios feitos, passagens como a de sua luta contra 200 selvagens são descritas. Entendemos que, em sua plenitude, o cidadão estadunidense doutrinado de forma padrão é empreendedor e sem medo de se arriscar (ou assim narram suas trajetórias), como Smith e os posteriores desbravadores do Oeste nos séculos XVIII e XIX. Esse cidadão também deve servir de exemplo para aqueles que o cercam, como os colonos a bordo do Arbella e que ouviram o sermão de Winthrop e devem confiar em si próprios e saber questionar a autoridade abusiva, como ensinam os Transcendentalistas.

A visão da família Vanderhof como entidade unificada fragmenta as partes que formam esse padrão ideológico do cidadão comum. A parte rebelde, marca vitimária, é como algo próximo que, contraditoriamente, causa estranhamento, em uma espécie de *unheimlich* que é propositalmente

⁶ Popularizado na década de 1990 por sua adaptação cinematográfica para o filme da Disney intitulado *Pocahontas*, John Smith foi um explorador inglês cujos relatos e impressões sobre o Novo Mundo estão contidas em *General History of Virginia, New England and Summer Isles* (1624).

empurrado para o lado da familiarização, uma síntese forçada do que o espectador tem de melhor e de pior e que aponta para um código de conduta de vida domesticada.

Quando desacompanhado dos discursos que reforçam a postura capitalista, independente e investidora, a vontade de mudança pode desaguar em atitudes de cunho mais revolucionário e, como já percebemos em nossa discussão sobre a importância do espetáculo em Capra, segurar as mudanças é um dos efeitos alcançados pelo cineasta, ao dar para o público algo parecido com as possíveis inquietações dele e moldar essa semelhança para um final diferente do esperado e sem o peso semântico do fracasso.

Se o ideário incompleto é neste momento o primeiro estágio do bode, a acusação estereotipada, que deve vir justamente do oposto daquilo que o bode representa, vem do representante do que há de mais predatório oferecido pelo capitalismo que, em *Do Mundo Nada Se Leva*, está materializado em Anthony P. Kirby, banqueiro que possui interesse em comprar todas as casas da área habitada pelos Vanderhof.

Mesmo não sabendo que vovô Vanderhof e o homem que travava seu negócio ao não querer vender a casa eram a mesma pessoa, pois esta é uma informação que só seria dada mais próximo ao encerramento do filme, Anthony P. Kirby deve lutar contra e punir uma potencial indiferenciação causada pelos protestos desta pessoa que se nega a se mudar como, por exemplo, um possível contágio mimético, no qual os vizinhos, ao observarem vovô resistir, poderiam resistir também. De fato, tal seria o caminho mais óbvio pelos bosques da mimese, mas, cremos, que a mão capresca segura tal empreitada, uma vez que dar a entender que a existência de uma possibilidade de reviravolta via tomada de consciência era perigoso. Para dialogar, em nível substitutivo, com este contágio não realizado, Capra deixa transparecer a esperança do bairro em vovô como a fortaleza que os segurará.

Tentando pôr em termos resumitivos para, só depois, nos desdobrarmos em análise, nossos exercícios de caracterização nos levam ao seguinte esquema, pensando no bode expiatório girardiano: i) os Estados Unidos, como nação com hábitos prescritivos e leis estritas são a

comunidade indiferenciada pela crise, posto que há uma fratura no conjunto cultural que forma o cidadão estadunidense; ii) O indivíduo acusado (por representantes do Estado) pela crise e apontado como problemático é representado pela família individuada, os Vanderhof; iii) a família individuada é confirmada como corpo estranho a ser removido por trazer consigo apenas o lado liberal pelo elemento representante do Estado e deve ser sacrificada.

Quanto ao ponto i), o processo de total indistinção do corpo social se dá pela avaliação de um dano potencial, isto é, ela precede um sacrifício que deve acontecer para evitar uma catástrofe maior. Quando a vizinhança vê a família Vanderhof e nela tem esperança para frear a demolição das casas do bairro, o que se passa é que a postura diletante e afastada do mundo do trabalho dominado pelo capitalismo assumida pelo vovô pode se tornar exemplo de ação, o que tiraria a família individuada do lugar da excentricidade e a poria no lugar da liderança, tornando-se uma espécie de “cidade torta sobre a colina”, pois os valores de exaltação do individualismo, nos Estados Unidos, são majoritariamente importantes quando aplicados ao campo econômico, ou seja, quando criam as narrativas de indivíduos que se destacam no meio da multidão e se tornam casos de sucesso de grandes vencedores ou *self-made people*.

A nação abalada, que tem que se mexer para achar culpados de uma crise pintada de vir-a-ser e representada, neste filme, por Kirby, é de premissa maniqueísta. Tanto o Taylor de outrora quanto o Anthony P. Kirby de *Do Mundo Nada Se Leva* não medem esforços para mostrar seu poder aos outros. Se o magnata da imprensa faz isso revelando abertamente aos políticos que eles estão onde estão por sua causa, o banqueiro da outra produção sempre faz questão de mostrar o quanto ele paga anualmente por serviços (que nem sempre se mostram úteis), como 10 mil dólares por médicos e 250 mil dólares com advogados. Para que este tipo de pessoa exista e tenha sucesso, um tipo como o vovô que incentiva a prática de *hobbies* não é bem-vindo, da mesma forma que um Jefferson Smith, herdeiro dos *founding fathers*, também não tem seu espaço.

Lembremos, no entanto, que, por mais que a influência institucional seja uma característica que compõe o grande magnata em Capra, ele não é o

elemento institucional *per se*. Temos, em *Do Mundo Nada Se Leva*, a figura do agente dos impostos, assim como a da polícia, cumprindo o papel de braços do superestrutural⁷. São essas instituições que capitaneiam a acusação por nós descrita em ii). São esses braços do capital os fiscalizadores não só da ordem, no sentido de cumprimento das leis, mas da manutenção sem questionamento, como podemos comprovar no diálogo de Vovô com o agente de impostos que, batendo o pé como um Thoreau faria não aceita a justificativa de que as taxas pagas pelo povo serviriam para manter a máquina, maior ameaçada.

A postura do patriarca dos Vanderhof em questionar o *establishment* já apontaria, por si só, o alvo da marca vitimária para sua família, mas devemos reforçar aqui que há uma ambiguidade no elemento determinante da vítima, posto que abraçar a pobreza (no sentido de não acúmulo material) pode ser também daninho ao corpo social estadunidense, pois, em tese, o trabalho tem o potencial de encerrar a crise econômica que se alastrou pelo país durante a década de 1930. Há, portanto, no que tange ii), uma tensão entre os valores Puritanos e Transcendentalistas, pois cada membro de uma nação deve, idealmente, cuidar de seus valores morais e de sua economia.

A insatisfação com os caminhos do país deve ser mostrada e é até nutrida nas obras em análise, mas não deve sair de nosso horizonte que a sensação de protesto é o grande mecanismo de controle de Capra, que dá ao espectador a ilusão de liberdade e participação, assim como um plano de ação no qual nada muda socialmente, mas sempre se há a noção de plenitude pessoal.

Por fim, o aspecto iii) retira o corpo estranho da sociedade e é consequente do não cumprimento das obrigações tributárias, redundando na ida da família Vanderhof para a cadeia (com os Kirby sendo presos por estarem juntos). A inserção do banqueiro e dos seus familiares no momento de punição do bode do coletivo tornado uno é o gatilho para justificar uma não aniquilação do lado com o qual os espectadores são impelidos a desenvolver empatia desde o início. O que cabe adicionar aqui é que a não

⁷Termo utilizado, aqui, no sentido marxista, de instituição ou conjunto de instituições que são moldadas pelas forças econômicas, como Estado ou igrejas, por exemplo.

concretização dos Vanderhof como bodes, tal qual a do Senador Smith, é o que os torna tão atrativos ao público, que passa a desejar a ser esta família: boa, divertida, cheia de amigos para as horas de necessidade e que desafia, mesmo que moderadamente, o que é errado na sociedade, mesmo que esse desafio seja tão útil como uma criança dando a língua quando contrariada.

Por não se confirmar enquanto ciclo completo, o bode em *Do Mundo Nada Se Leva* se aproxima de *A Mulher Faz O Homem*. No que diz respeito à sacralização do elemento de sacrifício, contudo, que será o próximo tópico por nós tematizado, há uma distinção importantíssima, pois se no filme de 1939, o sagrado dá-se após o sacrifício (não do bode, mas do devoto), no de 1938, a falha da punição é uma sacralização consciente.

A sacralização do herói e o retorno totêmico

A sacralização proposta por René Girard, isto é, a da reutilização metafórica do bode pela sociedade, servindo de exemplo via punição, e que o põe, em termos comparativos, próximo ao *homo sacer*, não pela definição, mas pela lógica dúbia (o bode se consagra como imagem de culto, mesmo punido e o *homo sacer* cuja morte não é entendida como homicídio por parte de quem foi por ela responsável), compõem um fenômeno que, em Capra, chamaremos de **retorno totêmico**. Este retorno não é exclusivo do universo interno dos filmes, sendo a maneira como os acontecimentos da tela se propõem a ser passados para os espectadores, destacando as similaridades do mundo do filme com o mundo de fora e levando o público a ressignificar seus próprios totens ou, ainda, a trazer novo significado a como eles devem entender seu papel como cidadãos estadunidenses, considerando o país como um grande totem. O retorno totêmico é o resultado mais palpável do processo manipulativo da obra de Frank Capra na arena dos sacrifícios, uma celebração de uma impressão de mudança da sociedade que implora para que o povo não a subverta e se volte para a vida privada, da mesma forma que um devedor que só paga os juros e não abate a dívida, mas que fica com sensação de dever cumprido.

Lembremos que, em *A Mulher Faz O Homem*, Smith é o elemento indiferenciador do Senado, do qual ele escolhe fazer parte, pois sua postura

contrastante com o limo burocrático daquela casa do legislativo poderia, por comparação, expor a inadequação dos demais Senadores. Ainda que voluntário, o fato de ser agregado aos valores escoteiros como parte de sua vida criam uma espécie de marca vitimária no jovem político. A partir daí, todo um ritual de purificação daquele ambiente é desenvolvido e, mesmo tal ritual tendo o pontapé inicial com um procedimento moralmente contestável e com testemunhas compradas, Smith é julgado, derrotado e marcado como culpado, ou seja, preparado para o sacrifício, com vistas a manter o equilíbrio que sua presença abalou.

Por outro lado, devemos lembrar que o sacrifício padrão do bode na narrativa do filme em questão é o potencial destino de Smith quando filtrado pelos olhos dos outros e que, ao redesenharmos essa trajetória pela ótica do próprio personagem interpretado por James Stewart, veremos que o fim do filme marca seu papel como devoto, isto é, aquele que faz a opção de se sacrificar para dar fim à situação de perigo a qual os cidadãos estão expostos.

O Smith bode é um caminho virtual e que seria naturalizado caso seu processo de expulsão se concretizasse no julgamento final perante todos os senadores. Como isso não acontece, só podemos analisar concretamente os desdobramentos da opção feita pelo personagem em retornar e se defender. No entanto, temos a possibilidade, fazendo um exercício moderado de estiramento interpretativo, de tentar perceber quais seriam as diferenças entre as comunidades aliviadas ou pelo bode expiatório, ou pelo devoto. Acrescentamos, ainda, que há um bode expiatório em *A Mulher Faz O Homem*, mesmo que essa figura não seja representada pelo jovem senador. Expliquemos.

Se fosse sacrificado pelos outros, Smith traria alívio à casta de homens moralmente inadequados, da qual passou a fazer parte, mesmo sem comungar dos mesmos valores, configurando-se como corpo estranho. Contudo, ao se sacrificar, Smith passa a noção não só aos outros personagens, mas, de maneira fundamental, ao conjunto dos espectadores, que ser íntegro e valoroso é heroico e, portanto, o mal a ser varrido de Washington torna-se a postura não condizente com os ensinamentos dos

founding fathers, cartilha seguida pelo protagonista quase que de maneira cega.

A volta de Smith como elemento didático e sagrado se dá por uma reconstrução do Senado como totem. O protagonista que, pelos ideais, atenta contra o tabu da exogamia tem, com seu sacrifício, a reconstrução das bases da noção do Senado como uma casa mais justa e livre de corrupção. Ser próximo a Smith significa ser mais próximo ao código de conduta por ele defendido e a mudança de significado do Smith mal visto (ou transformado em mal visto, graças às acusações falsas) para o Smith paladino da ética e efetivo em seu discurso faz com que dois totens venham à tona.

O primeiro deles é o do **Novo Senado**, algo que não se confirma textualmente, mas que se põe com força em perspectiva, na sobreposição do discurso honesto de Smith ao de Taylor e sua corja. Este Novo Senado não é apenas consequência de um fechamento narrativo que bebe da vitória do herói, sendo, também, o efeito obtido com o sacrifício do protagonista devoto. Se um dos pressupostos das disciplinas totêmicas é o de não matar ou ferir o animal ou elemento representativo do totem, o final feliz de Smith, sendo posto em evidência como o homem íntegro que é, cria o próprio Smith como modelo do que não deve ser machucado por aqueles que fazem parte do clã. A prática moral escoteira aplicada a política passa a ser o carro-chefe do Novo Senado e, por mais que a punição dos culpados nunca seja mostrada, a sombra da especulação sobre o que terá acontecido com os corruptos é um peso de medo para evitar futuros deslizos.

O segundo se conecta com o primeiro, pois, assim como nenhum personagem ousaria se comportar como os opositores de Smith, não seria bom para nenhum espectador, em suas vidas, se assemelhar aos vilões do filme. O posicionamento opositivo **faça isso/não faça aquilo** assumido no decorrer do filme joga quem está do lado de fora da tela para uma quase irresistível escolha por se tornar parceiro do jovem senador, por obter o sucesso que ele obteve e dialoga com o sentimento de insegurança instalado na década de 1930 nos Estados Unidos, visto que, por mais que a vida seja difícil, sempre haverá uma saída que trará um destaque individual. Desta forma, o totem do Novo Senado não só se relaciona com aqueles que frequentam a casa ou a Washington representada, mas, de maneira bastante

potente, com uma conduta sadia que deveria ser assumida pelos espectadores em seu cotidiano.

No entanto, para que haja um senso de fechamento na história, é necessário que o ritual da consolação, como nos diria Umberto Eco⁸, seja terminado. *A Mulher Faz O Homem* é uma narrativa de massa em um veículo de massa e dotado de poder manipulativo. Deve existir, necessariamente, uma figura que assuma a função do sacrificado, o câncer que será removido e que dará a oportunidade não só das células presentes no organismo fílmico de crescerem novamente, mas dará direcionamento para que as células que estão fora deste universo sejam guiadas. Esse duplo elemento, no filme, é o senador Paine.

Paine é a vítima substituta de uma narrativa que, mesmo sendo de arrependimento, não há o interesse em se mostrar a redenção. O castigo do experiente político é o mesmo daqueles que sofrem com o *Angry God* do sermão de Jonathan Edwards, pois não adianta ter mente pura se os ideais se manifestam como podres. Paine é estorvo e alimento ideal (e o bastante presente *deus ex machina* da obra capresca, ressaltamos) para que aconteça o sacrifício e para que, ainda assim, o herói ético, Jefferson Smith, desponte em seu retorno totêmico como o brilho máximo nas telas. Um elemento que dá a entender que o caminho não é revolucionário e sim reformista e que a crise é de valores e não institucional. Se os membros de uma instituição são os representantes da mesma, a ponto de se confundirem com ela, isso acaba quando Frank Capra põe em destaque um personagem que carregará consigo toda culpa e dará reforço ao ritual sacrificial, sem nunca abalar a fé do público no Senado e ajudando, ainda, a restaurar a fé dos personagens mais céticos e descrentes na casa legislativa como Saunders, por exemplo.

Se a ótica que se sobrepõe é a de Smith e nela o protagonista escolhe seu sacrifício, ela traz consigo, também, uma imagem sacrificial outra e complementar que é o bode expiatório encarnado pelo senador Paine. Se,

⁸Uma parte do livro *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco, é dedicada à explicação do que seria a estrutura da consolação e a influência da mesma na literatura de massa, mais especificamente na policial. Nesta estrutura, certo ambiente é abalado com um crime, por exemplo, e após a intervenção do elemento de resolução, como um detetive ou policial, os culpados são expostos, suas punições definidas e, por mais que a sociedade inicialmente desafiada não retorne completamente a seu estado apriorístico, há um reequilíbrio e um alívio importante desencadeado pela punição do culpado.

para Jefferson Smith, o destino é tornar-se imagem de culto tanto dentro do filme, pois as reações de aplauso e apoio são escancaradas, quanto fora, pelo alívio óbvio que o público sentirá ao saber que o personagem com o qual ele foi obrigado a se identificar trinfou, o destino de Paine é o de incorporar o velho vilão da fórmula melodramática, o detentor da culpa.

Concluímos que, se a massa é o bode, ou melhor, a imagem de sacrifício, o que Capra faz é dar a oportunidade para que esta mesma massa escolha entre ser Smith ou Paine (ou Taylor, ou qualquer outro nome que represente os valores a serem combatidos na arena maniqueísta da tessitura narrativa) e traz, ainda, a ideia de que a grande lição extraída dos filmes é a de que as ações dos mocinhos devem ser aquelas que dão o voto de confiança à estrutura, achando uma forma de agir que seja um meio termo, pois, ao tentar apodrecer o já vigente, você será um possível Paine e se você tentar subverter e revolucionar o que existe você será, ao invés do Smith devoto, o bode expiatório que o jovem senador quase foi. Cada membro do público, portanto, ao pensar em si como indivíduos, devem achar a parte que seja a soma para um coletivo sadio, para evitar ser o cordeiro da mudança, mas aceitando o destino de mártir da manutenção.

Passando a pensar em *Do Mundo Nada Se Leva*, precisamos, mais uma vez, polemizar o procedimento girardiano, posto que, se há diferenças no modo do sacrifício, haverá, também na maneira como o processo do retorno sagrado é feito. O filme de 1938 reconfigura as bases de entendimento sobre como a sacralização deve ocorrer, mas sem perder o caráter de didatismo. Reforçamos que tal alteração é perfeita para o papel que o filme deve cumprir, pois há elementos que já são mostrados como mentirosos ou meramente formais.

O primeiro deles é a coletividade, dada como grande quebradora de padrões, mas que se volta para um fim conciliador. A intenção da família, em *Do Mundo Nada Se Leva*, é ser rival do sindicato ou de qualquer tipo de organização com um cunho mais político e, assim como essas instituições, possuir um pouco de rebeldia para dialogar com o sentimento de insatisfação daqueles que olham para o desastre que foi a década.

Logo depois, temos a própria imagem do capitalista, Anthony P. Kirby, que, ainda que bastante exploradora, é convencido com argumentos

sentimentais sobre a importância dos laços familiares e de amizade, abandonando os princípios de mercado para se agarrar aos das relações interpessoais. A mensagem do vovô Vanderhof é clara: “You can’t take it with you” [Não se pode levar consigo], título do filme e grande mensagem a se passar também para o público, que deve ser corajoso o suficiente para peitar o que acha desonesto, mas sem alterar as estruturas da sociedade, em uma espécie de contestação do capitalismo que tenta salvar o capitalista, ou melhor, que tenta acreditar no ser humano. Desta forma, quem assiste ao filme tem a sensação de ter as rédeas de suas atitudes, mas a guinada para o pessoal não é libertadora, como a narrativa tenta mostrar, porque nada é estruturalmente alterado: a família Kirby continua rica e, por mais que os Vanderhof não sejam mais os alvos, apenas um capitalista foi “anulado”. Capra tenta, também, fazer com que cada pessoa seja responsável pela alteração dos acontecimentos em suas próprias vidas, uma autoajuda no melhor estilo “seja a mudança que você quer ver no mundo”. Mesmo assim, nunca haverá uma quebra concreta dos paradigmas do sistema, mas a criação de uma imagem de vilão na pessoa que quer explorar as outras. Cabe observar que, nos dias de hoje, para dar conta da culpa em explorar a força de trabalho alheia (ou da imagem de vilanização que isso pode trazer), os grandes empresários criam fundações de caridade, com vistas a mostrar que devolvem ao mundo um bem-estar que eles mesmos tiram.

A assimilação dos ricos pelos pobres e o controle de **um capitalista** como o **controle do capitalismo** é o primeiro elemento que destacamos no processo torna o bode coletivo sagrado e digno de exemplo. Temos a criação de um mundo conservador, mas que traz um enorme sentimento pacífico consigo, um mundo no qual valores tradicionais são vendidos como parte importante da construção do ser humano, mas a imagem maior do que é o sagrado capresco é esta:



(Figura 6: Ajuda da vizinhança no pagamento da multa, em *Do Mundo Nada Se Leva*)

Temos, acima, a importância dada à vizinhança, comunidade imediata de convivência, como agregadora de prestígio. Próximo ao fim do filme, após a confusão com a explosão dos fogos de artifício e com a prisão das duas famílias principais da narrativa, há um julgamento no qual os Vanderhof são multados em US\$ 100 por fabricarem explosivos sem licença. Ainda que Kirby tenha se oferecido a pagar este valor, vovô se nega a receber o dinheiro e, imediatamente, os vizinhos que foram ao julgamento se solidarizam, reunindo a quantia. A desordem passional com que todos se juntam para solucionar o problema dos Vanderhof mostra como o ‘caos do amor ao próximo’ opõe-se às hierarquias e burocracias organizadas do capitalismo. O que podemos concluir é que, neste filme, o que se tenta mostrar é que nada que vá além das fronteiras do bairro deve ser alterado. O bairro é a distância segura para que se aja coletivamente. A família e os vizinhos é que devem ser os alvos das ações das pessoas e, portanto, são somente eles que podem tornar qualquer pessoa um exemplo a ser seguido, espalhando a fama desta pessoa. Se o sacrifício é virtual, a sacralização real coroa uma espécie de conto admonitório, no qual o destino de quem é transgressor é mostrado (a prisão), mas nunca sem ser concreto e as atitudes dos personagens do filme são modelares pelo efeito de conforto atrelado a elas. O espectador é um condenado cansado que precisa de um grão de

individualidade para se agarrar e é essa exaltação do indivíduo como herança benéfica da crise que Frank Capra dá ao seu público alvo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BÍBLIA SAGRADA, A. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/>. Acesso em 15 de abril de 2017.

BRITO, Melissa Barros. **O bode expiatório de José Saramago: leitura dos dois ensaios à luz da teoria de René Girard** (Dissertação de Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2014.

CONSTITUTION of the World Organization of the Scout Movement. In: http://skatamal.is/wp-content/uploads/2014/01/WOSM_Constitution_EN.pdf. Acesso em 21 de abril de 2017.

DO MUNDO nada se leva. Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. Intérpretes: Jean Arthur, Lionel Barrymore, James Stewart, Edward Arnold, Ann Miller, e outros. Roteiro: Robert Riskin. [S. I.]: Columbia Pictures; Bavária Film, p1938 (126 min.), son., P&B.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

EDWARDS, Jonathan. Sinners in the hands of an angry God. In: BAYM, Nina (ed.). **Norton Anthology of American Literature**. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003. p. 499-509.

EMERSON, Ralph Waldo. Self-reliance. In: BAYM, Nina (ed.). **Norton Anthology of American Literature**. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003. p. 495-511.

ERIKSON, Kai T. The shapes of the Devil. In: _____. **Wayward Puritans: A study in the sociology of deviance**. Boston: Allyn & Baccon, 2005. p. 137-159.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

GIRARD, René. **O Bode Expiatório**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É Realizações, 2011a.

_____. **O Sacrifício**. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011b.

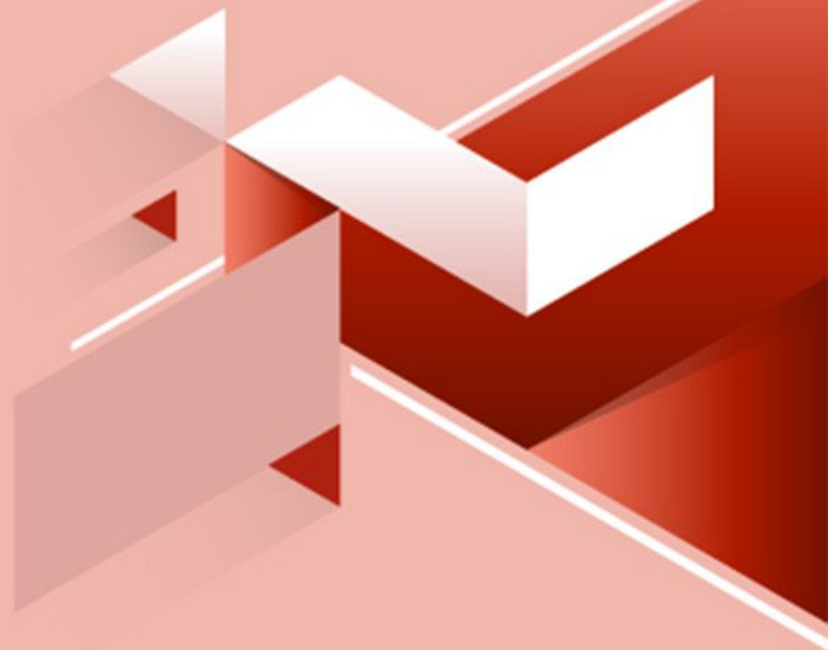
A MULHER faz o homem. Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. Intérpretes: Jean Arthur, James Stewart, Claude Rains, e outros. Roteiro: Sidney Buchman. [S. I.]: Columbia Pictures; Columbia Pictures, p1939 (130 min.), son., P&B.

SMITH, John. General History of Virginia, New England and Summer Isles. In: BAYM, Nina (ed.). **Norton Anthology of American Literature**. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003. p. 105-114.

THOREAU, Henry David. "Civil Disobedience" [1849]. In: _____. **Civil Disobedience and Other Essays**. New York: Dover Publications, 1993. p. 1-18.

WINOGRAD, Monah; MENDES, L.C. Mitos e origens na psicanálise freudiana. **Cad. Psicanálise-CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez. 2012.

WINTHROP, John. A Model of Christian Charity. In: BAYM, Nina (ed.). **Norton Anthology of American Literature**. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003. p. 206-217.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

