

Orgs. **Maria Analice Pereira da Silva**
Tiago do Rosário Silva



FICÇÃO em CENA

Adaptações e outros estudos literários

FICÇÃO EM CENA

ADAPTAÇÕES E OUTROS ESTUDOS LITERÁRIOS

Maria Analice Pereira da Silva
Tiago do Rosário Silva
(organizadores)

FICÇÃO EM CENA

ADAPTAÇÕES E OUTROS ESTUDOS LITERÁRIOS

FICÇÃO EM CENA

ADAPTAÇÕES E OUTROS ESTUDOS LITERÁRIOS

Organizadores:

Maria Analice Pereira da Silva
Tiago do Rosário Silva

Edição:

Editora Oitica

Capa:

Hugo F. Vasconcelos de Melo

Autores:

Alexia Eloar Félix Cavalcante

Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa

Ana Adelaide Peixoto

Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Genilda Azerêdo

Maria Analice Pereira da Silva

Helena B. C. Pereira

Tatiana C. Fabem

João Batista de Brito

Tiago do Rosário Silva

Késia Viviane da Mota

Valéria Andrade

Leandro de Sousa Almeida

Zuila Couto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro – SP)

Ficção em cena : adaptações e outros estudos literários. -- 1. ed. -- João Pessoa, PB : Editora Oitica, 2026.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-85264-67-3

1. Análise literária 2. Arte e cultura 3. Cinema - Apreciação 4. Literatura brasileira.
26-343646.0 CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Copyright © 2026, Editora Oitica, alguns direitos reservados

Copyright do texto © 2026, os autores

Copyright da edição © 2026, Editora Oitica



Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercialSemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Editora Oitica pelos autores e organizadores desta obra. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade dos seus autores, não representando a posição oficial da Editora Oitica.

GOVERNO FEDERAL
PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luís Inácio Lula da Silva
MINISTRO DA EDUCAÇÃO
Camilo Santana

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA
PARAÍBA - IFPB

REITORA

Mary Roberta Meira Marinho

PRÓ-REITORA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO

Silvana Luciene do Nascimento Cunha Costa

DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Francisco de Assis Rodrigues de Lima

DIRETOR GERAL DO CAMPUS JOÃO PESSOA

Ricardo José Ferreira

COORDENADORA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Josali do Amaral

COORDENADORA DO CURSO DE LETRAS LÍNGUA PORTUGUESA
EaD/IFPB

Maria Betânia da Silva Dantas

Projeto de livro

(Fomentado com recurso do Edital de Pesquisa nº 09/2024 – PIBIC-EAD-IFPB para financiamento, com bolsa de discente e recursos financeiros, do Projeto de Pesquisa: Literatura & Cinema: análises de personagens da literatura e sua refiguração em adaptações cinematográficas)

Equipe do Projeto de Pesquisa:

Professores:

Maria Analice Pereira da Silva (coordenadora)

Tiago do Rosário Silva (orientador)

Alunos do Curso de Letras EaD/IFPB:

Carla Gonzaga Ramos (voluntária)

Naíla Ferreira Antunes (voluntária)

Amanda da Costa Lima (voluntária)

Railson Walter Batista Tavares (voluntário)

Heitor Carvalho Guedes (bolsista)

Título:

Ficção em cena: adaptações e outros estudos literários

Organizadores:

Maria Analice Pereira da Silva e Tiago do Rosário Silva

Editor:

Heitor Augusto de Farias Oliveira

APRESENTAÇÃO

*Quando ela mente
Não sei se ela deveras sente
O que mente para mim
Serei eu meramente
Mais um personagem efêmero
Da sua trama*

“Ela faz cinema”
Chico Buarque

Em junho de 2023, participei do *Colóquio Internacional Figuras da Ficção 6: Sobrevidas da Personagem*, idealizado pelo professor Carlos Reis na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Com recursos do IFPB, mais especificamente da Diretoria de Educação a Distância, a minha participação presencial no referido colóquio se condicionou ao compromisso de realizar um plano de retorno, que envolvesse o Curso de Letras EaD/IFPB, de cujo quadro docente faço parte desde 2013.

Organizado pelo Centro de Literatura Portuguesa, Unidade de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, da Universidade de Coimbra, o *Colóquio Internacional Figuras da Ficção 6: Sobrevidas da Personagem*, de caráter internacional, reuniu pesquisadoras e pesquisadores do Brasil, Portugal, Espanha, França, Cabo Verde, para discutir questões relativas a personagens literários e suas

refigurações em adaptações para outras artes e mídias, incluindo o cinema, HQs, artes visuais, software, música, teatro, dança.

Naquele evento, dividi a mesa de apresentações com a professora e pesquisadora Helena Bonito Couto Pereira (UFPA) que, na ocasião, propôs organizarmos uma publicação sobre essa temática. Foram, portanto, essa provocação de Helena Bonito, somada à vivência nesse evento, à curiosidade de pesquisadora e ao caráter de ineditismo dessa temática no Curso de Letras do IFPB, que motivaram a submissão de um projeto ao Edital de Pesquisa nº 09/2024 - PIBIC-EAD, cujo foco se deu aos estudos de adaptações da literatura para o cinema.

No transcorrer das reuniões de pesquisa e da participação de palestrantes de outras instituições, o projeto passou por uma modificação, a partir da qual se optou por abranger as análises de adaptações de personagens para outras artes e mídias e não, apenas, para o cinema. Por essa razão, convidamos as professoras Lívia Gayoso, Renata Sampaio e Helena Bonito para, além de apresentar oralmente os seus trabalhos, dentro do formato do evento acadêmico do Curso de Letras do IFPB intitulado “Conversas Paralelas”, disponibilizar seus textos escritos para publicação neste livro, compondo, juntamente com os demais autores e autoras, o conjunto de textos que ora apresento com muita alegria e satisfação.

Antes, porém, de apresentá-los, importante se faz situar o leitor e a leitora no que vem a ser essa proposta de análise de refigurações e sobrevidas de personagens literários. Vejamos...

É sabido que, na reconstrução e/ou reelaboração do enredo literário em forma de filme, de quadrinhos, de música, de dança, de montagens teatrais, todos os elementos

narrativos, específicos do texto narrativo de ficção, podem entrar em questão: o próprio enredo, o tempo, o espaço, o narrador e o personagem. Sendo este último aquele a quem é dada a tarefa de "agir", nas adaptações, ele costuma se sobressair aos demais elementos. Partindo desse pressuposto e do que teoriza Carlos Reis¹, podemos entender que, na análise-crítica das adaptações literárias, a observação minuciosa do personagem poderá lançar luz na interpretação da obra, entendendo obra, aqui, como o conjunto resultante da relação adaptação & obra adaptada.

Assim sendo, duas perguntas de pesquisa se colocaram essenciais:

1. como ocorre a configuração do personagem no texto literário?
2. como ocorre a re(con)figuração desse mesmo personagem na adaptação para outras artes e mídias?

Para responder a essas questões, lemos e discutimos textos que versam sobre a configuração do personagem de ficção, sobre a sua refiguração em outras mídias e sobre adaptação de textos literários, além de outros aportes mais específicos das teorias literárias e, também, da filosofia.

De caráter bibliográfico e interdisciplinar, tendo em vista o estudo de obras de outros segmentos artísticos, para além do literário, a pesquisa teve como meta final a publicação de um livro de ensaios crítico-analíticos produzidos pela equipe e por pesquisadoras e pesquisadores convidados. E é, justamente, esse livro que venho apresentar a você, caro leitor e cara leitora!

¹ Professor Catedrático Emérito na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – FLUC – pesquisador de narratologias e idealizador do Colóquio Figuras da Ficção.

Dividido em três partes, o livro reúne reflexões sobre figuração e refiguração de personagens literários em seus processos de adaptação para outras artes e mídias; especificidades do discurso cinematográfico e do discurso literário; além de estudos especificamente literários e/ou cinematográficos; e resenhas de filmes e livros que, pela sua própria natureza, constituem-se textos mais livres em suas estruturas e em seus conteúdos.

Constando da primeira parte do livro, intitulada “Refigurações e sobrevidas”, os estudos discutem a refiguração de personagens várias e representativas da literatura brasileira, portuguesa e estadunidense, de diversas épocas.

Adentrando o interior mais interior do Brasil, o coração da Amazônia, o livro conta com um estudo que realizei sobre a refiguração da personagem Domingas, de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, que traz para primeiro plano, em seu romance, a voz de uma indígena que, pela sua condição social, é reconhecida como periférica, mas que, pela sua condição literária e sua força narrativa para arquitetura do romance, ocupa o centro da história. Procuro observar, nesse estudo, de que forma essa voz narrativa periférica, que se torna central no romance, é refigurada na HQ *Dois irmãos*, de autoria de Fábio Moon e Gabriel Bá.

Ainda no âmbito da literatura de autoria de Milton Hatoum, as autoras Helena Bonito e Tatiana Ferrer traçam suas considerações sobre a adaptação filmica *Órfãos do Eldorado* com o objetivo de “mostrar os procedimentos de aproximação e distanciamento do diretor em relação ao livro, bem como sua liberdade para recriar uma obra literária, levando em consideração as construções discursivas e imaginárias sobre a Amazônia”. Nesse procedimento comparativo e resguardando a “liberdade criadora assegurado ao cineasta”, as autoras

concluem que “livro e filme são produtos culturais bem diferentes entre si” e que isso pode, em alguma medida, frustrar o leitor e a leitora de Milton Hatoum.

Do universo cultural e artístico estadunidense, Kesia Mota e Genilda Azerêdo extraem metaficcionalidades a fim de refletir sobre experiências de mulheres negras representadas no romance *The Help*, de Kathryn Stockett, e sua adaptação fílmica sob o título de *Histórias Cruzadas* e direção de Tate Taylor. As autoras discutem sobre as obras a partir da possibilidade de inseri-las no contexto escolar, observando que “a educação pela literatura metaficcional é capaz de desenvolver competências e habilidades que podem preparar os jovens cidadãos a olhar melhor para si mesmos e para a realidade ao seu redor, com postura crítica, refletindo, analisando, discutindo e questionando o que venha a ser oferecido como ‘verdade’”.

Atravessando o Atlântico, Leandro de S. Almeida e Valéria Andrade analisam, a partir da perspectiva histórico-mítica, a “reinvenção” da personagem portuguesa D. Inês de Castro no romance histórico e contemporâneo português de Seomara da Veiga Ferreira, intitulado *A Estalagem dos Assombros*. O estudo procura observar a refiguração dessa personagem em sua “viagem espaciotemporal [e] os espectros simultâneos de bruxa, de princesa lendária e de deusa do amor, mediada pela voz de uma figura nobre que, historicamente não tem visibilidade no enredo da tradição mito-história dos amores de D. Pedro e D. Inês de Castro”.

Não menos icônico que D. Inês de Castro, o heterônimo Ricardo Reis, criado por Fernando Pessoa, é contemplado no estudo de Livia Gayoso e Luís Antônio Mousinho, a partir das refigurações / sobrevidas no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, e na adaptação fílmica homônima

assinada por João Botelho. A análise permite fazermos um passeio pelas “transmutações ficcionais” desse personagem pessoano, de cuja frase “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” Saramago extrai a motivação para seu romance e Botelho encaminha sua criação fílmica.

Ainda sobre a icônica e mítica D. Inês de Castro, Valéria Andrade se dedica ao relato e reflexões sobre o projeto “Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil”, realizado em seu pós-doutoramento, com o propósito de “promover a experiência de ler como processo de transformação de pessoas e de criação de mundos utópicos possíveis pela mediação das mídias digitais para recontar o amor e a tragédia de Inês de Castro”. Para tanto a pesquisadora analisa e interpreta as sobrevidas dessa personagem, na direção de criar espaços de leitura (leiautora) em que se possa, também, discutir temas relacionados à violência de gênero, promovendo, assim, a “transformação pessoal e de criação de mundos utópicos possíveis pela mediação de mídias digitais”.

A segunda parte do livro, intitulada “Outros estudos literários”, reúne análises e reflexões de pesquisadoras e pesquisadores sobre cinema e textos literários diversos.

Alexia Eloar, no texto “O voo do ‘besouro’ (2009): o cinema brasileiro sabe (qu)e pode ter um novo herói”, já anuncia em seu título o objetivo de pesquisa: analisar “práticas de resistência, percebendo suas inscrições, seus pontos de aplicação e métodos que são utilizados nas relações de poder através do afrontamento de estratégias”, no trailer do filme *Besouro*, de João Daniel Tikhomiroff.

Tiago do Rosário, além de orientador na equipe de pesquisa que resultou nessa publicação, analisa a tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, a partir da qual verifica

“o surgimento de uma visão que opõe científico e filosófico àquilo que se aproxima de versões do conhecimento e procedimentos relativos a ensinamentos orais”. Com esse estudo, observa que o texto do Prometeu “coloca no âmbito da tradição ocidental a primeira concepção de *iluminismo*.”

Leandro Almeida e Valéria Andrade se dedicam à dramaturgia cordelística da escritora paraibana Lourdes Ramalho, mais especificamente *Maria Roupa de Palha*, em que se verifica “uma psicanálise do feminino”. Nesse estudo, os autores se amparam em diversas teorias da psicanálise e da literatura, a fim de comprovar a ideia de que o “texto ramalhiano nos leva a pôr em xeque o arquétipo cinderesco à luz do conto de Perrault com o intuito de alargar a cosmovisão do feminino na atualidade”.

Já a terceira parte, intitulada “Resenhas”, conta com textos assinados por nomes de destaque nos estudos cinematográficos da cidade de João Pessoa: os cinéfilos Ana Adelaide Peixoto, Genilda Azerêdo e João Batista Brito, que lançam seus olhares sensíveis e críticos em análises de películas clássicas e mais independentes e contemporâneas. Afora os filmes resenhados, o livro conta, ainda nessa seção, com a participação de Zuila Couto e sua leitura de *Contra os filhos*, da escritora chilestina Lina Meruane, voz bastante representativa no cenário literário contemporâneo.

E como um brinde à literatura e suas adaptações, fechamos o livro com a participação de Milton Hatoum, numa entrevista concedida por e-mail, em que tratamos um pouco de questões relacionadas às diversas adaptações de seus livros, pelos quais se percebe um forte interesse por parte de cineastas, roteiristas, quadrinistas e dramaturgos, a exemplo de Luiz Fernando Carvalho, Maria Camargo, Fábio Moon e Gabriel Bá, Marcelo Gomes. Conversamos, também, sobre

suas predileções e seus projetos como membro recentemente eleito para a Academia Brasileira de Letras.

Por ter nascido no seio de um curso de licenciatura, essa publicação se justifica, portanto, não só pela importância da discussão de seu objeto, mas também pela possibilidade de auxiliar professoras e professores em suas atividades pedagógicas, uma vez que compreendemos as adaptações literárias, também, como ferramentas motivadoras da aprendizagem no contexto escolar e, portanto, na formação leitora.

ANALICE PEREIRA

SUMÁRIO

PARTE I

REFIGURAÇÕES E SOBREVIDAS

- 21** ADAPTAÇÃO DE VOZES NARRATIVAS DO ROMANCE **DOIS IRMÃOS** PARA HQ
Analice Pereira
- 55** CONSIDERAÇÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO DE **ÓRFÃOS DO ELDORADO** PARA O CINEMA
Helena B. C. Pereira
Tatiana C. Fabem
- 85** ESCRITAS E EXPERIÊNCIAS DE VIDA DE MULHERES NEGRAS EM **A RESPOSTA E HISTÓRIAS CRUZADAS**
Késia Viviane da Mota
Genilda Azerêdo
- 123** REFIGURAÇÕES DE INÊS DE CASTRO NO ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS DE SEOMARA DA VEIGA FERREIRA
Leandro Almeida
Valéria Andrade
- 155** HÁ MAIS EUS DO QUE EU MESMO: AS TRANSMUTAÇÕES FICCIONAIS DE RICARDO REIS
Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa
Luiz Antonio Mousinho Magalhães

- 191** INÊS & NÓS: SOBREVIDAS DE INÊS DE CASTRO
EM UMA COMUNIDADE LEIAUTORA ATIVA
UBÍQUA
Valéria Andrade

PARTE II

OUTROS ESTUDOS LITERÁRIOS

- 227** O VOO DO “BESOURO” (2009): O CINEMA
BRASILEIRO SABE (QU)E PODE TER UM NOVO
HERÓI
Alexia Eloar Félix Cavalcante
- 255** MITO E REFLEXÃO A PARTIR DA LEITURA DE
PROMETEU ACORRENTADO, DE ÉSQUILO
Tiago do Rosário Silva
- 277** UMA PSICANÁLISE DO FEMININO NO CORDEL
DRAMATÚRGICO **MARIA ROUPA DE PALHA**,
DE LOURDES RAMALHO
Valéria Andrade
Leandro Almeida

PARTE III

RESENHAS DE FILMES E LIVROS

- 299** AS PRAIAS DE AGNÈS
Ana Adelaide Peixoto
- 307** MUYLAERT E A MATERNIDADE SENSÍVEL E
INCONDICIONAL
Genilda Azerêdo

311	MAUPASSANT COM FINAL FELIZ João Batista de Brito
317	LINA MERUANE E UM GRITO A FAVOR DAS MULHERES Zuila Couto
327	ENTREVISTA - MILTON HATOUM
335	SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

PARTE I



REFIGURAÇÕES E SOBREVIDAS

ADAPTAÇÃO DE VOZES NARRATIVAS DO ROMANCE **DOIS IRMÃOS** PARA HQ

Analice Pereira

*Uma lembrança é um diamante bruto que
precisa ser lapidado pelo espírito.*

Ecléa Bosi – *Memória e Sociedade*

Dois irmãos (2000), premiado romance do escritor manauara Milton Hatoum, conta uma história de conflito entre gêmeos, Omar e Yaqub, filhos de Zana e Halim, libaneses que migram para Manaus na primeira metade do século XX, na tentativa de encontrar melhores condições de vida longe da Guerra que se travava em sua região no Oriente Médio. Além desses personagens principais, outros são igualmente fundamentais para a arquitetura da narrativa, a exemplo de Nael e sua mãe, Domingas.

Partindo da técnica narrativa desenvolvida pelo narrador que, mesmo se constituindo o ângulo de visão que domina a narração, observa-se que esse ângulo se alimenta de pontos de vista de outros narradores, principalmente de Halim e Domingas. Sendo assim, uma chave de interpretação do romance se faz relevante quando da observância de que se destacam, a princípio, três narradores que contam a saga dessa família, cada um deles adotando uma perspectiva diferente: Nael, sob a perspectiva de um narrador que também é personagem e que se caracteriza pela qualidade de ser *filho de ninguém*; Domingas, que narra da perspectiva da miscigenação

e cuja posição social lhe confere o *status* de agregada, portanto, uma voz periférica, e Halim, que narra da perspectiva do tempo subjugado à evocação das memórias, não apenas suas, mas dos demais personagens. Essas vozes desses três personagens-narradores estabelecem uma relação sob o signo dos afetos que define, em alguma medida, a arquitetura narrativa. Importante ressaltar que Domingas e Halim narram para Nael, que, por sua vez, constrói a narração pelo seu próprio ponto de vista narrativo e de uma periferia social (filho de ninguém), não deixando também de ser central, já que se trata de um personagem nascido e criado no seio dessa família, cuja história testemunha e conta.

Se Robert Williams e Daniel Piza (2007) sinalizam para traços machadianos observados no romance de Hatoum, é possível que os observe, também pelos elementos da ambiguidade, da ambivalência e/ou do deslocamento, conforme análise realizada em “Dois irmãos: romance de suspeição” (Silva, 2012). Essa observância se dá, primeiro, pela referência temática ao conflito entre os gêmeos em *Esau e Jacó*; segundo, pela própria técnica narrativa que recai na ambiguidade em *Dom Casmurro*.

Assim como o narrador Bentinho, que, de sua perspectiva subjetivada pelo ciúme que tem de Capitu, dissimula os fatos a que sua memória recorre de forma a não definir a perfídia, Nael também não define sua paternidade, navegando entre duas margens possíveis. O leitor e a leitora são levados a entender que Nael não enuncia sua paternidade porque a desconhece. E, quanto a Bentinho, teria ele, de fato, conhecimento da traição (ou não) de Capitu? Em que meandros se situa a verdade narrativa desse fato? Assim como Nael, Bentinho também só conhece o que se lembra na fase madura e o que seus olhos testemunharam no passado, olhos

esses, podemos dizer, desconfiados, dos quais resulta uma narrativa 'oblíqua e dissimulada'. A diferença está no fato de que, enquanto Bentinho se vale, predominantemente, das lembranças do que viveu, do que 'testemunhou' no passado por meio de seu único ponto de vista, Nael se vale, além das próprias lembranças, também das lembranças de sua mãe, Domingas, e de seu avô Halim, todas elas concorrendo para a mesma indefinição e tornando-se responsáveis pela ambivalência narrativa:

O narrador de *Dois irmãos* é um agregado de uma casa libanesa, filho de uma cabocla que vive ali de favor. É esse ponto de vista meio assimilado meio deslocado que dá a 'obliquidade' machadiana do livro: por sua condição, o narrador é o único capaz de olhar com algum distanciamento para o passado e reconstruir a memória daquele conflito fraternal²⁶. (Piza, 2007, p. 20, grifos nossos)

É esse olhar distanciado do narrador de *Dois irmãos* que, na interlocução com os outros narradores da história, mesmo sendo pontos de vista diferentes, lança mão das próprias lembranças e das lembranças de seus narradores, desembocando num só ângulo de visão, cuja necessidade interna é ampliar as possibilidades: Nael tanto pode ser filho de Omar quanto de Yaqub. Diante disso, destacamos o tempo narrativo estruturado no romance como um elemento primordial para a configuração da ambivalência, devido ao seu aspecto de causalidade para a construção do todo memorialístico do romance. Trazer à tona o elemento do tempo narrativo em *Dois irmãos* como recurso importante para

a (re)construção do enredo por meio das lembranças do narrador, importa como referência em Milton Hatoum a Marcel Proust, já identificada e discutida, por exemplo, por críticos como Benedito Nunes (2007) e Bridget Christine Arce (2007), bem como por Stefania Chiarelli (2007).

O enredo de *Dois irmãos* inicia narrando os últimos dias de vida de Zana e, conseqüentemente, sua morte. Portanto, numa cronologia, supostamente, não linear. Porém, as vidas dos personagens são apresentadas numa certa completude: seja no presente, num passado recente presentificado, ou no passado mais distante, os personagens, sobretudo a geração mais nova da família – os gêmeos, a irmã e Nael – têm suas vidas perpassadas em suas fases subseqüentes. Isso, de certa maneira, sugere linearidade e, em alguma medida, define o romance como sendo de formação. Noutras palavras, ao término da leitura do romance, sabe-se da vida completa de seus principais personagens, claro, em seus aspectos e vivências mais importantes para a constituição da trama.

Essa configuração do tempo não linear, embora inserindo o leitor na sensação da linearidade, deve-se ao elemento da memória, um traço verossímil do romance, já que as lembranças, como sabemos, não vêm à tona em sua totalidade e linearidade. É própria da memória a fragmentação. As lembranças são fragmentadas, interrompidas por outras lembranças, invocadas até pelas razões peculiares a cada personagem. Realizadas esteticamente em *Dois irmãos*, elas assumem o papel de norteadoras do tempo. Ou seja: constituído de memórias do narrador e dos personagens, o enredo depende da ótica mais abrangente do narrador principal, Nael, e esta ótica está submetida às memórias, principalmente de Halim e de Domingas, via Nael:

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas. (DI, p. 25)

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um lado para o outro, e essa alternância – o jogo das lembranças e esquecimentos – me dava prazer. (DI, p. 265)

Se pensarmos um desenho do tempo narrativo deste romance, podemos imaginar um caleidoscópio, uma espécie de espelhamento de dois tempos distintos, mas contíguos: um passado recente, que impulsiona as atitudes do narrador relativas à própria narrativa e um passado mais distante, necessário para a trama, devido ao seu aspecto de causalidade.

Nesse caleidoscópio formado de imagens fragmentadas e espelhadas umas nas outras, vemos o início do romance (com a morte de Zana) e o fim (com o nascimento do ato de narrar, ou seja, momento em que, nos últimos parágrafos, Nael enuncia que está reunindo e anotando palavras do poeta e voz do avô, provavelmente para compor sua narrativa). Trata-se de dois fios condutores que se unem para dar o efeito de

espelhamento temporal, que reflete seus equivalentes opostos e sugerem uma ideia circular do tempo narrativo: a história inicia com a morte de Zana e finaliza com as consequências dessa morte. No início, antes mesmo do primeiro capítulo, o episódio da morte de Zana é remissivo, um introito aparentemente causal da trama que se desenvolve a seguir. E, ao final, os efeitos, as consequências de toda a trama, enunciadas como elementos impulsionadores do ato de narrar de Nael, como demonstrado na citação acima, e, ao mesmo tempo, a enunciação do *finis* narrativo:

O toró que cobria Manaus, trégua na quentura do equador, me aliviava. Frutas e folhas boiavam nas poças que cercavam a porta do meu quarto. Nos fundos, o capim crescera, e a cerca de pau podre, cheia de buracos, não era mais uma fronteira com o cortiço. Desde a partida de Zana eu havia deixado ao furor do sol e da chuva o pouco que restara das árvores e trepadeiras. Zelar por essa natureza significava uma submissão ao passado, a um tempo que morria dentro de mim. (DI, p. 265)

Para entender essa contiguidade temporal, vale recorrer às discussões de Benedito Nunes e da sua categorização do tempo na narrativa, baseada em teóricos estruturalistas, como Gerard Genette e Todorov. Para Nunes (2003), há dois planos temporais que configuram e determinam o tempo na narrativa: o plano da história (imaginário) e o plano do discurso (real): aquele é pluridimensional, devido ao seu movimento próprio de retardar, antecipar, suspender,

acelerar, etc., e este se compõe na linguagem “tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas [...] quanto no sentido da ordenação das seqüências narrativas (cenas, diálogos, exposição, descrição/narração)” (Nunes, 2003. p. 28).

Nesse sentido, é possível dizer que, em *Dois irmãos*, a cronologia é não linear porque, no plano da história, os movimentos do narrador concorrem para um ir-e-vir na remissão a dois passados, um mais recente e outro mais distante. Esse efeito se deve ao elemento da memória tanto do próprio narrador, quanto dos personagens que configuram na trama como seus conarradores. A sensação de linearidade cronológica é efeito do plano do discurso, por meio do qual o leitor acompanha, numa seqüência quase linear de ações e de cenas, o desenrolar da trama.

O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do *ponto de vista* o *foco*, do modo de *apresentação* e da *voz*, uma das categorias do discurso. Mas as suas variações não podem ser apreendidas se apenas visamos o *discurso* independentemente da *história*, ou apenas a *história*, independentemente do *discurso*. O tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos, em função dos quais varia. (Nunes, 2003. p. 30, grifos do autor)

Interessante notar, também, que, no plano do discurso, os tempos narrativos em *Dois irmãos* são remissivos – uma alternância entre um passado recente e um passado mais distante – devido à construção da narração ser memorialista. Porém, esse passado recente representa, na verdade, o

presente narrativo, o aqui-e-agora do tempo do narrador-personagem, situado num espaço – a cidade de Manaus – e num tempo histórico bem definido: pós-1964.

O que se caracteriza como ilusão de cronologia linear da história de *Dois irmãos* continua não passando de mera ilusão, porque os tempos da história enunciados no discurso são, em sua grande maioria, do pretérito. Essa sensação, no entanto, justifica-se pelo que Benedito Nunes classifica como privilégio guardado pelo pretérito, devido à voz narrativa, à atualização que faz do passado na sua relação com o leitor.

É pois o leitor a quem essa voz se dirige, que atualiza o passado épico como um *quase-passado*. Em última análise, o tempo da narrativa não decorre somente das relações entre o autor fictício e o texto, mas depende, também, das relações entre o texto e seu destinatário, o leitor. (Nunes, 2003, p. 44, grifos do autor)

É essa atualização do passado, esse quase-passado e quase-presente, que, de certa maneira, confere a *Dois irmãos* a ilusão de linearidade narrativa, no plano do discurso. E, no plano da história, é também esse mesmo tempo descrito num ‘quase’ que fragmenta as ações dos personagens: “*Agora ele estava de volta: um rapaz tão vistoso e alto quanto o outro filho, o Caçula*” (DI, p, 16, grifos nossos). Interessante notar a recorrência do advérbio “agora” quando o narrador fala do presente, pois, à maneira das brincadeiras de infância em que “Agora eu era...”, no romance, também segue o tempo verbal

no pretérito imperfeito, indicando um tempo suspenso, ou a constituição de uma ação inacabada:

Agora o Land Rover contornava a praça Nossa Senhora dos Remédios [...] (DI, p. 20).

Agora eu reconhecia a voz que havia escutado aos quatro ou cinco anos de idade. (DI, p. 112)

Agora ouvíamos a barulheira dos que zanzavam carregando tralhas, o grito dos catraieiros, grunhidos de porcos, [...]. (DI, p. 121)

Agora ele [Halim] parecia melancólico e bebia arak com gelo, raramente bebia outra coisa. (DI, p. 125)

Agora a fachada da loja exibia vitrines, e pouca coisa restava que lembrasse o antigo armarinho [...] (DI, p. 132)

Agora precisava fisgar o Omar, ou empurrá-lo com sua sereia para bem longe de casa. (DI, p. 156)

Agora Zana não tinha o marido para ajudá-la, e a reclusão de Domingas a deixava mais desamparada. (DI, p. 242)

Agora eu e Zana estávamos sozinhos, eu no quarto dos fundos, ela na alcova do andar superior. (DI, p. 249)

Mas como dito acima, a linearidade é ilusória. A estrutura narrativa de *Dois irmãos* caracteriza-se mesmo pela fragmentação, e isso se deve, em grande parte, ao elemento das memórias, ao qual o narrador-personagem recorre para narrar em qualquer tempo: presente ou passado. A complexidade dessa arquitetura memorialista se acentua mais ainda quando se leva em consideração que a tessitura narrativa depende de várias memórias: além da “memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador” (Benjamin, 1994, p. 211), contamos ainda com a memória de seus personagens, o que representa uma fonte inesgotável de lembranças que constituem a própria narração.

Considerando a genealogia da família, bem como a arquitetura memorialista proferida pelo narrador Nael, deparamo-nos com uma cronologia que, embora não siga uma linearidade, é bem definida: a trama (não a narração) inicia-se com o encontro de Zana e Halim no ano de 1914, mas é possível definir, no desenho dessa árvore genealógica, o tronco ramificador representado pelo personagem Galib, pai de Zana, imigrante do Líbano que montou restaurante em Manaus, onde oferecia pratos preparados com ingredientes manauaras na sua diversidade de peixes, temperados com os sabores e aromas orientais:

O homem que deixara a clientela do restaurante manauara com água na boca já era um exímio cozinheiro na sua Biblos natal. Cozinhava com o que havia nas casas de pedra de Jabal al Qaraqif, Jabal Haous e Jabal Laqlouq, montanhas onde a neve brilhava sob a intensidade do azul. A beleza misteriosa, bíblica, dos cedros milenares nas ondulações brancas, às vezes douradas pelo sol invernal – ela fazia uma pausa, e os olhos, úmidos, roçavam o rosto de Halim. E quando visitava uma casa à beira-mar, Galib levava seu peixe preferido, o sultan ibrahim, que temperava com uma mistura de ervas cujo segredo nunca revelou. No restaurante manauara ele preparava temperos fortes com a pimenta-de-caiena e murupi, misturava-as com tucupi e jambu e regava o peixe com esse molho. Havia outros condimentos, hortelã e zatar, talvez. (DI, p. 63)

Para a arquitetura dessa memória narrativa, são de extrema importância, portanto, os sentidos por meio dos quais se realizam os elementos narrativos que incorrem nas cores, nos sons, nos cheiros, etc., conforme a seguinte passagem: “A rede perdera a cor original e o vermelho, sem vibração, tornara-se apenas um hábito antigo do olhar” (DI, p. 243). Além desses elementos, a menção às relações de afeto também são de suma importância para a configuração da trama, pois esta é construída eminentemente dentro do universo narrativo relativo a sentimentos, sejam de amor, de ódio, de rejeição, de conflitos, etc.

Nesse pormenor, que, no fundo, constitui-se peça determinante do desenvolvimento da história, devido à sua importância vital, a análise ora realizada parte do personagem Nael, que nasce com narração própria; narrador e narração são construtos técnicos para se contar uma história em que a desconfiança e a ambivalência são temas de primeiro plano.

Essa desconfiança é regida pela própria estrutura do romance. Ou seria o contrário? A estrutura do romance é regida pela desconfiança. O fato é que desconfiança é causa e é efeito, subjetivizada pelo signo dos afetos e dos desafetos, representados pelas relações entre os vários personagens: Zana e Halim; Zana e Omar; Zana e Yaqub; Zana e Rânia; Rânia e os irmãos; Rânia e Nael; Domingas e Nael; Domingas e os gêmeos; Domingas e Rânia, etc.

O amor materno no romance, mais especificamente o amor de Zana pelos seus filhos e suas consequências no exercício do desamor com Nael, por exemplo, é levado às últimas consequências no romance. As ações de Zana, mãe dos gêmeos, e seu amor desmedido pelo filho caçula, Omar, são perpassadas pela voz de Nael, que ora as enuncia de acordo com as próprias lembranças, ora de acordo com as lembranças de Halim (o esposo dedicado, amoroso, desejoso), ora, ainda, de acordo com as declarações de Domingas. As caracterizações da personagem Zana, tanto da perspectiva de Halim (o esposo dedicado) quanto do narrador Nael (o neto bastardo) parecem não entrar em conflito:

E ela permitira por alguma razão incompreensível, por alguma coisa que parecia insensatez ou paixão, devoção cega e irrefreável, ou tudo isso junto, e que ela não quis ou nunca soube nomear. (DI, p16, grifos nossos)

Quando os meninos nasceram, Halim passou dois meses sem poder tocar no corpo de Zana. Ele me contou como sofreu: achava um absurdo o período de resguardo, e mais absurda ainda a devoção louca da esposa pelo Caçula. [...] Por fim, convencido de que o nascimento dos filhos havia interferido em suas noites de amor tanto quanto a morte de Galib, lançou mão da mesma manha, dos mesmos galanteios que tinha usado quando da morte do sogro. Reconquistou Zana, mas deu adeus ao tempo em que se arrepiavam de prazer em qualquer canto da casa ou do quintal. (DI, p. 68-69)

Sobre essa arquitetura do afeto, e dando prosseguimento à análise do narrador, tanto como personagem quanto como dominador da ótica mais ampla pela qual a história é contada, observa-se que as relações afetivas constituem elementos causais dos conflitos humanos representados em *Dois irmãos*. A própria existência do narrador, o seu nascimento, envolve-se numa aura que recobre todos os integrantes da família: Zana e Halim, Rânia e os gêmeos.

Do ponto de vista da estrutura do romance, podemos pintar o seguinte quadro de afetividade: num primeiro plano, a mãe Zana na sua relação com os dois filhos, a partir da qual, pelo que sugere o romance, irá desencadear toda a trama, incluindo, sobretudo, o “exílio” do filho Yaqub para o Líbano, com a intenção de, com a separação dos irmãos, solucionar o conflito, que, pelo contrário, acentua-se ainda mais: “Rânia lhe

dizia [a Zana] que os irmãos nunca iam conviver em casa, mas o tempo podia acalmá-los. *O tempo e a separação*". (DI, p. 242, grifos nossos). Noutras palavras, o tempo, aqui representado pela esperança num futuro, mesmo sendo "essa falácia que persiste" (DI, p. 263), alia-se a um espaço enunciado pelo significado de separação. Os reflexos desse amor desenfreado de Zana pelos gêmeos recaem sobre Halim, que se percebe rejeitado pela esposa, em detrimento da dedicação extremada aos filhos.

É devido à técnica narrativa que o elemento da afetividade envolve o narrador ao ponto de refletir na sua identidade quanto à origem, acentuando a sua desconfiança sobre a verdadeira paternidade. Nessa busca de definição da sua origem, na estruturação desse personagem, configura-se sua identidade cultural, marcada pela sua condição étnica de miscigenado e pela sua condição social de agregado.

Ao discutir sobre a identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall (2006) aponta para a questão da crise de identidade, enquanto resultado de um processo de mudança que está tornando o indivíduo moderno um sujeito fragmentado. Com Hall, essa discussão entra nos termos da *descentração* para a qual ele se vale de

[...] avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridas no pensamento, no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX), ou que sobre ele tiveram seu principal impacto, e cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito. (Hall, 2006, p. 34)

Esses avanços teóricos são marcados por várias correntes de pensamento: marxistas, freudianas, feministas, etc. O que interessa aqui é verificar a identidade do narrador-personagem Nael, a qual, sob o viés do raciocínio de Stuart Hall, pode ser caracterizada como *descentrada*, por se tratar de um tipo/indivíduo representante dessas dinâmicas sociais que dão origem ao final do sujeito cartesiano e, conseqüentemente, ao surgimento do sujeito pós-moderno, conceitualizado como *fragmentado*.

Em *Dois irmãos*, o narrador-personagem, ao passo que não se identifica, fragmenta-se ao formalizar uma base estrutural formal para representar uma outra estrutura, a do conteúdo. Ao se identificar, o narrador mantém o aspecto de fragmentação, uma vez que se encontra dividido entre duas possibilidades paternas e à margem pela sua condição social de agregado e sua condição afetiva de filho de ninguém.

Nesse sentido, o romance problematiza, pela sua estrutura romanesca, a condição de fragmentação do homem moderno, uma vez que constrói personagens marcados por relações sociais e afetivas que apontam para um autoquestionamento sobre essa mesma fragmentação, formalizando esteticamente uma ambivalência situada, a princípio, no plano do conteúdo. Essa mesma ambivalência decorre do fato de o narrador-personagem, figura primordial do romance, apresentar-se numa condição pendular tanto pelo desconhecimento de sua paternidade quanto pela sua condição social de agregado, que nem é da família, tampouco deixa de ser. Essas questões são estruturadas pelas vozes narrativas que se valem de suas lembranças, as quais já são, por sua própria natureza, fragmentadas:

A precariedade e a provisoriedade aparecem então como marcas de um saber necessariamente seletivo, parcial, comprometido com a subjetividade de quem o constrói. Partindo da idéia desse conhecimento que já não se quer totalizante, que não se pretende exemplar, é possível vislumbrar o modo como Hatoum escolhe para lidar com a problemática da fragmentação da experiência. Uma vez que a obra de Hatoum se situa – assim como a de Rawet – em um contexto da modernidade em que a questão da perda da tradição e do fim da narração clássica ancorada na memória coletiva se impõe, é possível se pensar que o uso do fragmento pode ser lido à luz de uma resposta do autor a esse impasse. (Chiarelli, 2007, p. 49)

Essa fragmentação em *Dois irmãos* parece representar aspectos de causa e efeito: é causa das relações sociais que Nael mantém com os outros personagens e é efeito das relações afetivas que ele mantém (ou não) com esses mesmos personagens. Explicando melhor, retomemos a ideia de que Nael desenvolve na trama uma condição social que o insere na categoria de “agregado”, portanto, um ser à margem da família que lhe deu origem, embora vivendo com esta família cotidianamente. O que caracteriza a sua condição social é a descentração, por circular pelos meandros periféricos da casa (no quarto dos fundos) ou pelas ruas, realizando tarefas a mando de sua patroa/avó. Também o deslocamento, por estar fora das decisões da família, e, portanto, a fragmentação, por recuperar sua história com a finalidade de chegar à sua

verdadeira paternidade, por meio dos fragmentos de histórias narradas por outros personagens, de lembranças permitidas pela sua memória e das frações de afeto a ele oferecidas, exemplo, pela mãe, mesmo que ele demonstre alguma consciência de que o afeto de mãe lhe vem fragmentado, dada a carga de trabalho. Portanto, à exploração a que é exposta na casa de seus patrões e avós de seu filho, além do silêncio que lhe é, de alguma forma, imposto pela situação. Afinal, para manter a ambiguidade e a ambivalência, é importante que certas coisas não sejam reveladas:

Eu sofria com o silêncio dela [Domingas]; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase mas logo interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma fraqueza que coíbe a sinceridade. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes. [...] Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe. (DI, p. 73-74)

Esse afeto fragmentado e silenciado que Nael vivencia se expande para outros personagens, por exemplo, na relação amorosa e casual que mantém com Rânia, numa só noite, e durante uma faxina na loja para a qual foi solicitado:

Ela ofegava. E não se esquivou do meu corpo nem evitou meu abraço, meus afagos, os beijos que eu desejava fazia tanto tempo. [...] Gostaria de ter passado mais sábados ajudando-a na loja, mas ela não me pediu mais. (DI, p. 206-207)

Relativamente aos gêmeos, vários são os momentos em que Nael descreve os gostos deles, os desprezos, os desprazeres. Por exemplo, Omar, declaradamente, despreza Nael, e essa atitude o impossibilita de assumir uma possível paternidade. Entre Nael e Omar, prevalecem cenas como a seguinte:

Quando se aproximaram do caramanchão, um deles apontou para mim e gritou: ‘É o filho da minha empregada’. Todos riram, e continuaram a andar. Nunca esqueci. Tive vontade de arrastar o Caçula até o igarapé mais fétido e jogá-lo no lodo, na podridão desta cidade. (DI, p. 179)

Entre Nael e Yaqub, a relação é diferente, mas também não há enunciado o exercício do afeto, embora Nael se mostre um grande admirador ao demonstrar a possibilidade de ser filho de um ‘homem quase perfeito’:

Quando soube que ele [Yaqub] ia chegar, senti uma coisa estranha, fiquei agitado. A imagem que faziam dele era a de um ser perfeito, ou de alguém que buscava a perfeição. Pensei nisso:

se for ele o meu pai, então sou filho de um homem quase perfeito. A sabedoria dele não me intimidava, nunca tinha sido uma ameaça para mim. Eu o considerava um homem tenaz, respeitado em casa, a ponto de ser elogiado pelo pai, que não sabia até onde o filho queria chegar. Certa vez, Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo. Omar, ao contrário, se expunha até as entranhas, e esse excesso era a maior arma de Zana. Eu tentava descobrir qual dos dois tinha atraído minha mãe. (DI, pp. 111-112)

Os conflitos entre os gêmeos, pode-se assim dizer, partem das relações que a mãe estabelece com os filhos, protegendo mais um em detrimento do outro:

Yaqub e Omar nasceram dois anos depois da chegada de Domingas à casa. Halim se assustou ao ver os dois dedos da parteira anunciando gêmeos. Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente.

Zana não se despregava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama [...]. (DI, p. 66-67)

Para o narrador, portanto, é esta superproteção materna que detona os conflitos entre os gêmeos, conflitos esses que se configuram até o final do enredo, tomando diversas formas, desenhando-se em consequências que se refletem nos comportamentos, sentimentos e ações dos demais personagens, inclusive de Nael, e contribuindo para a ambivalência narrativa.

Como se pode observar, *Dois irmãos* é um romance polifônico, porém suas vozes narrativas, os relatos que entremeiam e/ou alimentam a narração, são comandadas por uma só voz num quase uníssono: uma voz onisciente que domina toda a trama. Essa voz, no entanto, é de um personagem que adquire vários posicionamentos para contar sua história porque sua condição “marginalizada” assim se impõe. Na busca da identidade de seu pai verdadeiro e, portanto, de sua própria identidade, Nael ora se aproxima e conta a história por meio da própria vivência e de suas lembranças, ora se distancia para dar vez e voz a outros narradores, em especial, sua mãe, Domingas, e seu avô Halim, que também recorrem às lembranças, haja vista que se trata de um romance de memórias. Nesse papel de ouvinte, podemos dizer que o personagem-narrador Nael se filia à tradição oral, como afirma Raymond L. Williams:

A obra narrativa de Hatoum tem conexões com essas duas experiências relatadas: a tradição oral e a presença de Flaubert são dois detalhes

sutis. Não obstante, as narrativas de Hatoum têm uma estrutura baseada em memórias familiares, estratégia comum nos relatos orais (Também é comum entre muitos escritores das minorias estabelecer uma relação entre a identidade familiar e a tradição oral). (Williams, 2007, p,166)

A Memória é elemento recorrente em toda a obra de Hatoum. Seus narradores se valem de um passado causal tanto para a construção de suas identidades como para explicar e/ou justificar as suas ações presentificadas, como em *Dois irmãos*.

Veremos, a seguir e a partir das reflexões apresentadas até então, como os quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá refiguraram a personagem Domingas, no papel de personagem responsável por algumas dessas memórias, além de dona de uma voz narrativa que alimenta a narração do narrador principal.

SÓ QUERIA PROTEGER O SEU FILHO...

Partindo do entendimento do conceito de transcodificação (Hutcheon, 2013), vejamos um movimento de cotejo entre as duas obras: o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e a sua adaptação homônima para a HQ, realizada por Fábio Moon e Gabriel Bá. Importante deixar bem claro que este cotejo não pretende, exatamente, identificar qualquer grau de fidelidade da adaptação à sua fonte, e, se o fizer, é apenas na direção da interpretação da obra (HQ), e não de emitir qualquer juízo de valor, nesse sentido. Afinal,

[...] a ideia de fidelidade ao texto anterior é o que geralmente conduz qualquer método de estudo diretamente comparativo. Em vez disso, como argumento, há diferentes motivos por trás da adaptação, e poucos envolvem a questão da fidelidade. As transposições anteriores podem ser contextos tão importantes para algumas adaptações quanto qualquer 'original'. O 'texto adaptado' – termo puramente descritivo que prefiro utilizar no lugar de 'fonte' ou 'original' – também pode ser plural [...] E há ainda outra possibilidade: uma vez motivadas, podemos na realidade ler ou ver o chamado original após experimentar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não verticalmente. (Hutcheon, 2013, p. 12-13)

É por essa ideia de lateralidade, em que as obras devem ser lidas uma ao lado da outra, que se segue a análise da transcodificação do elemento da voz narrativa da personagem Domingas, configurada no romance como uma das vozes que alimentam a voz central, que é a do personagem-narrador Nael, seu filho.

Para se somar a essa ideia, importante se faz pensar, também, o conceito de refiguração, postulado por Carlos Reis (2018), podendo-se incorrer no que ele denomina de “sobrevida da personagem”, outra categoria narratológica por ele conceitualizada:

Chama-se sobrevida de uma personagem ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como refiguração. (Reis, 2018, p. 485, grifo do autor)

Quais seriam essas propriedades distintivas de Domingas que interessam aqui? Para nos atermos a elas, interessa delimitar a análise ao que se compreende por refiguração, em, especificamente, duas cenas do romance: uma em que o narrador Nael, em discurso indireto, narra o que a mãe narrou para ele, na página 25 do romance da edição aqui analisada; outra em que o narrador Nael traz, para o seio da trama, o silêncio de sua mãe Domingas, nas páginas 73 e 74 da mesma edição. A pergunta que se faz a partir da adaptação em HQ é a seguinte: como os autores refiguraram a personagem Domingas nessas cenas em seus quadrinhos? Antes de adentrar a análise propriamente dita dessas duas cenas, vale situar um pouco a HQ *Dois irmãos* em sua relação com o mercado editorial, o público e o processo de produção dos autores.

Fábio Moon e Gabriel Bá também são irmãos gêmeos. Já receberam vários prêmios nacionais e internacionais por diversos trabalhos, como, por exemplo, *O alienista*, adaptação do clássico de Machado de Assis; *Daytripper*, que ocupou a lista de primeiro lugar dos mais vendidos do New York Times. Com *Dois irmãos*, os autores receberam, em 2016, o Prêmio Eisner, considerado o “Oscar dos quadrinhos”, na categoria “Melhor Adaptação de Outro Meio”, além do Prêmio Harvey na

categoria “Melhor Edição de Material Estrangeiro” no mesmo ano.

No programa “Entrevista com Bial” (2017), os autores declaram que o livro foi uma encomenda da Editora Companhia das Letras e que Milton Hatoum deu “carta branca” para a construção dos quadrinhos, mas também deu alguns toques sobre espaços narrativos da cidade de Manaus que os auxiliaram na construção dos personagens, dos quais, Zana se destacou, por se apresentar como a mais complexa no processo de adaptação. A história em quadrinhos foi construída em quatro anos e num total de 220 páginas.

O que interessa destacar nesta análise, porém, é a refiguração de uma personagem em especial: a indígena Domingas, mãe do narrador da história e voz imprescindível para a configuração da ambivalência e da suspeição, artifícios literários, já mencionados, caros à obra de Hatoum.

Domingas, denominada como índia no romance (mas preferimos identificá-la, em nossa análise, como indígena), é configurada de forma que sua voz é deslocada da periferia de onde ela se origina para o centro da trama, cabendo a Nael, seu filho e narrador principal, alimentar-se dessa voz, responsabilizando-se, assim, por esse deslocamento. Daí a sua importância para a trama. Afinal, em se tratando especificamente de narração, ou voz narrativa, ou memória, ou testemunho,

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque

as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas. (DI, p. 25)

Na HQ, essa cena é desenhada e, portanto, refigurada, nos seguintes quadrinhos:

Figura 1. Refiguração da personagem Domingas: voz (narração)



Fonte: *Dois irmãos* – HQ (2015, s/p)

Os traços de Moon e Bá localizam a personagem Domingas ao fundo da cena, que tem, no primeiro plano, um brinde de taças num contexto de festa na casa da família para a qual a indígena trabalha. Essa localização periférica entra em conformidade com o que se observa no romance: uma personagem periférica pela sua condição de agregada.

Além dessa localização da personagem no espaço do quadrinho (ao fundo, na periferia, na soleira da porta, que simboliza o elemento de passagem de um plano – supostamente cozinha, lugar primordial de Domingas – para o outro – a sala, convívio da família e dos amigos da família em festa), os detalhes no cabelo longo, liso e brilhante e no rosto de Domingas que apresenta os órgãos da boca, nariz e olhos como traços retos, diferem consideravelmente dos demais personagens, pela sua simplicidade. Esses artifícios visuais, certamente, contribuem para reafirmar o lugar social e afetivo da personagem Domingas no seio da família de Zana e Halim e, em certa medida, enaltecem a relevância da voz que ocupa o centro da história, quando alimenta a narração do personagem Nael, seu filho, afinal, “Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas”. (DI, p. 25).

Já no que se refere aos silêncios da personagem, importante lembrar que eles são impostos à personagem, na direção de manter a ambiguidade e a ambivalência em que se ancora a arquitetura narrativa do romance. Noutras palavras, muito da história dessa família não pode ser revelado. Vejamos, no trecho a seguir do romance, na chegada de um passeio raro que Nael faz com sua mãe, de barco, em busca de suas origens ou de algo que pudesse revelá-las, um contraponto à voz narrativa, ou seja, ao seu silêncio:

Nunca mais passeamos de barco: a viagem até Acajatuba foi a única que fiz com minha mãe. Pensei: por pouco ela não teve força ou coragem para dizer alguma coisa sobre o meu pai. Esquivou-se do assunto e se esqueceu das perguntas que me fizera na noite daquele domingo. Jurou que não pronunciara o nome de Yaqub. No fundo, sabia que eu nunca ia deixar de indagar-lhe sobre os gêmeos. Talvez por um acordo, um pacto qualquer com Zana, ou Halim, ela estivesse obrigada a se calar sobre qual dos dois era meu pai. (DI, p. 78-79)

A cena foi transcodificada pelos seguintes desenhos (ou ilustrações, como se queira):

Figura 2. Refiguração da personagem Domingas: voz (narração) e silêncio



Fonte: *Dois irmãos* – HQ (2015, s/p)

A diferença que se observa é que, nos quadrinhos da Figura 1, a personagem Domingas é desenhada com boca e, nos quadrinhos da Figura 2, sem boca, o que sugere uma adequação da leitura dos quadrinistas pelos elementos

gráficos desenvolvidos, incluindo traços mais simplórios, tanto nos elementos corporais e expressivos quanto no figurino de Domingas, mas também de Nael. O desenho da personagem Domingas desprovida de boca é um procedimento recorrente em outros episódios da HQ. E isso se deve, sobremaneira, à leitura da obra realizada pelos quadrinistas, auxiliando, conseqüentemente, na interpretação do leitor e da leitora dos quadrinhos, independente de conhecer ou não o romance, ou seja, a obra que serviu de fonte para a adaptação

Sendo assim, “Voz, silêncio, gestos: o que Domingas fala, silencia ou faz é sempre com o propósito de, ao mesmo tempo, justificar e alimentar a desconfiança do narrador-personagem” (Silva, 2013, p. 3) porque Domingas é uma indígena do médio Rio Negro, educada por missionárias católicas da região amazônica ambientada no romance e empregada na casa de imigrantes libaneses. Pelas suas condicionantes sociais e verossímeis, o seu lugar é mesmo o do silêncio, e desenhá-la sem boca parece, apesar de grandioso, algo previsível.

O que se apresenta como artifício literário da maior grandeza, na configuração dessa personagem por Milton Hatoum, é o fato de inseri-la na trama também como uma das vozes principais para a composição da ambigüidade em torno da paternidade de Nael, pelo que ela deixa de enunciar, inclusive pela possibilidade de não o saber.

Importante observar, num depoimento de Hatoum, como foi o processo de construção da sua Domingas:

Em 1997, quando comecei a esboçar o *Dois irmãs*, pensava nessas personagens femininas, que haviam adquirido um vívido sentido para

mim. Domingas seria uma das personagens centrais de um dos temas do romance: a humilhação. Ela e a patroa-matriarca Zana seriam duas figuras femininas em posições sociais opostas.

Uma personagem pensa e age de acordo com a sua particularidade, que define seu pensamento e seus traços individuais. Mas ela também se revela no relacionamento com outras personagens. Nael, filho de Domingas, não sabe quem é seu pai. Esse drama moral do narrador é um enigma insolúvel do romance. (BRAIT, 2017, p. 139-140)

Se o tema da humilhação está na gênese do romance, na qualidade de “leitores” do livro, Fábio Moon e Gabriel Bá trazem essa temática para sua adaptação, sobrelevando caracterizações comportamentais de Domingas que dizem muito do seu lugar social e dos espaços que ocupa na casa dos gêmeos, além das características físicas.

Quanto às características fenotípicas, os quadrinistas lançam mão de traços representativos dos povos originários do Brasil, pelo que se conhece comumente e, especialmente, no cabelo liso. Os traços mais simplórios no desenho do corpo de Domingas, bem como de sua indumentária, também dizem muito do seu lugar.

Conceder a Domingas espaços de falas no romance e na HQ, mesmo que em discursos indiretos, é artifício artístico bastante significativo para a configuração de uma obra que tem como ângulo o aspecto da ambivalência. Silenciar essa personagem, tanto no romance quanto na HQ, também tem o

mesmo propósito artístico da ambivalência. Afinal, tanto revelar quanto não revelar a paternidade de um filho podem ser vistos como procedimentos de proteção materna, e, sem qualquer tipo de moralismo e ou julgamento, parece adequado afirmar que isso esteja na intencionalidade dos autores das duas obras, considerando, inclusive, a possibilidade de a própria Domingas desconhecer a paternidade do seu filho.

A voz de Domingas e, também, o seu silêncio, portanto, são as propriedades distintivas da personagem do romance reconhecidas na adaptação para os quadrinhos, o que permite designá-la como refiguração (Reis, 2018), pela qual os autores da HQ mantêm a ambivalência, a ambiguidade e outros artifícios literários constituintes do romance de Hatoum, artifícios esses que o colocam, conforme críticos já referenciados aqui, no rol dos clássicos da literatura, ao lado de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

ARCE, Bridget Christine. Tempo, sentidos e paisagens: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum. *In*: CRISTO, M. da L. P. **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente* *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e a história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CHIARELLI, Stefania. Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em *Relato de um certo Oriente*. In: CRISTO, M. da L. P. **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente* Dois irmãos e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

Entrevista com Bial: Gabriel Bá e Fábio Moon falam sobre inspirações para o desenho. **Globoplay**. São Paulo, 2017. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/6318595/?s=Os> Acesso em: 26 set. 2025.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. **Dois irmãos**: baseado na obra de Milton Hatoum. São Paulo: Quadrinho na Cia, 2015.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 28.

OLIVEIRA, A. A. S.; BATISTA, C. S. Dois irmãos: romance e HQ em sala de aula. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 20, n. 3, p. 168-183, set./dez. 2020. DOI: 10.5935/cadernosletras.v20n3p168-183. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/download/12809/10792>. Acesso em: 1 out. 2025.

PIZA, Daniel. Perfil Milton Hatoum. In: CRISTO, M. da L. P. **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente* Dois irmãos e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.-jun. 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/2916>
1. Acesso em: 30 jul. 2024.

SILVA, Maria Analice Pereira da. Dois irmãos: romance de suspeição. **Revista Graphos**, v. 14, n. 1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13307>.
Acesso em: 14 set. 2025.

SILVA, Maria Analice Pereira da. Uma voz entre a periferia e o centro. **XIII Congresso Internacional da ABRALIC**: Internacionalização do Regional. 08 a 12 de julho de 2013
Campina Grande, PB. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4438>. Acesso em: 14 de set. de 2025.

WILLIAMS, R. L. A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina. In: CRISTO, M. da L. P. **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO DE ÓRFÃOS DO ELDORADO PARA O CINEMA

Helena B. C. Pereira
Tatiana C. Fabem

O presente trabalho, alicerçado nos estudos culturais voltados para a Amazônia e sobre a adaptação, busca fazer uma análise do processo de transposição da obra *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, para a linguagem cinematográfica, processo que resultou no filme homônimo, com direção de Guilherme Coelho, lançado em 2015. O objetivo é mostrar os procedimentos de aproximação e distanciamento do diretor em relação ao livro, bem como sua liberdade para recriar uma obra literária, levando em consideração as construções discursivas e imaginárias sobre a Amazônia.

ÓRFÃOS DO ELDORADO: A GÊNESE DA OBRA

Tendo iniciado sua carreira de escritor em 1989, Milton Hatoum conquistou uma legião de leitores desde a publicação de *Relatos de um certo Oriente*, romance que apresenta a mescla étnico-cultural existente na Amazônia nos primórdios do século XX. No espaço amazônico situam-se suas narrativas posteriores, como *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008). Esta última difere das demais por um componente raro na escrita de Hatoum: o maravilhoso, esse

distanciamento do real que aguça a imaginação e enriquece a experiência de leitura. Na verdade, considera-se *Órfãos do Eldorado* uma novela, pois, segundo Hatoum (2012), em palestra para a revista *FronteiraZ*, sua publicação decorreu do convite de um editor, para integrar uma coleção de narrativas com um limite específico quanto ao número de páginas:

[...] Na verdade se a gente considerar do ponto de vista do gênero literário o *Órfãos* se aproxima mais de uma novela do que de um romance. Esse foi um livro que eu escrevi por encomenda [...]. Trata-se de um projeto de uma editora escocesa chamada *Canon Gate*, que em 2004 convidou vários escritores do mundo todo pra participar desse projeto que se chama *Mitos*. [...] Quando eu li o contrato, vamos dizer, eu percebi que eu tinha duas limitações: a primeira era quanto ao prazo de entrega do livro, de dois anos, e a segunda, quanto ao tamanho da narrativa. Eu devia escrever um texto de vinte e cinco mil palavras.

O enredo é marcado pelo estranhamento que se instaura desde as primeiras páginas, em que Arminto, o narrador-protagonista, rememora mitos indígenas sobre encantamentos que ouvira na infância. Todavia, seu relato, com hiatos, perfaz um tempo diegético de cerca de quarenta anos, visto que o tempo da enunciação corresponde ao de sua velhice.

Nascido em uma família abastada, desde a infância Arminto sofreu indiferença e desprezo por parte de seu pai, que o culpava pela morte da mãe: “Tua mãe te pariu e morreu”

(2008, p.16). Passou a infância ao lado da jovem Florita, sua ama e, posteriormente, sua iniciadora sexual. Ao tomar conhecimento desse fato, o pai o expulsou de casa, intensificando a hostilidade contra o filho. Passam-se alguns anos sem comunicação entre ambos, até que Arminto recebeu um bilhete convidando-o a retornar à sua casa, porém, nem chegou a estabelecer contato com seu pai, que, acometido de mal súbito, morreu praticamente diante do filho, que esperava uma reconciliação. No enterro, o protagonista encontrou Dinaura, que nele despertou uma paixão irresistível, sentimento obsessivo que constitui um dos elementos centrais na condução da trama.

A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA

A adaptação de *Órfãos do Eldorado* para o cinema ocorreu em 2015, sob a direção de Guilherme Cezar Coelho, com roteiro assinado por ele mesmo, junto a João Emanuel Carneiro e Marcelo Gomes. O filme recebeu críticas favoráveis, em especial pelas primorosas imagens da região amazônica e pelo desempenho bem-sucedido de um elenco comprometido com a sua realização. Por outro lado, a adesão talvez explícita demais do filme em relação à narrativa literária, permitiu que a crítica o considerasse um “livro filmado”, de acordo com Maués (2016), no texto sugestivamente intitulado “*Órfãos do Eldorado*: o filme que queria ser livro”. Vale a pena, todavia, examinar determinadas opções que afastaram consideravelmente a obra adaptada – o filme – da obra que o inspirou – o livro. Ainda assim, diretor e roteirista são livres para criar um novo produto cultural, pois o conceito de fidelidade, outrora relevante, não se aplica atualmente ao diálogo e às interseções entre obras artísticas. Se o filme

“queria ser livro”, seria outro livro, parcialmente inspirado naquele que lhe empresta o título.

A adaptação pode ser definida em poucas palavras, de acordo com Linda Hutcheon (2011, p. 28-29), como “transposição anunciada e extensiva de uma obra”, uma transcrição, ou ato criativo, com várias intenções possíveis, dentre as quais o desejo de homenagear ou trazer a novo público uma obra literária, ou mesmo a intenção de contestá-la. A intencionalidade do adaptador interfere, evidentemente, nas alterações necessárias para a passagem do texto escrito para o audiovisual, o que pressupõe, segundo Jean Claude Bernardet (2006), escolhas ideológicas. Neste caso, o diretor esperava manter, com a maior proximidade possível, a narrativa literária, porém seu intento não logrou êxito, como se comenta adiante.

Este texto tem como proposta, portanto, um estudo comparativo entre a novela *Órfãos do Eldorado* (2008) e sua adaptação homônima para o cinema, no intuito de examinar determinados recursos empregados pelo diretor no que diz respeito ao processo de transposição da narrativa, observando as modificações inseridas de acordo com a linguagem cinematográfica, tendo em vista os efeitos estéticos e ideológicos buscados pelo diretor.

Considerando a relevância do espaço amazônico em ambas as narrativas, um dos objetivos deste estudo reside no rastreamento dos diferentes caminhos percorridos pelo ficcionista e pelo cineasta em relação a esse espaço, componente essencial da ficção. As representações sobre a Amazônia são formas de pensar já existentes desde o século XVI, sendo constituídas por diferentes complexos discursivos que de algum modo se relacionam. Por isso, apresentamos

brevemente alguns elementos desse complexo discursivo que conforma essas representações.

AS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS SOBRE A AMAZÔNIA

Segundo Pizarro (2012), a Amazônia é uma construção discursiva conformada por diferentes representações, que vão desde a de “Eldorado”, passando pela de “inferno verde”, dentre tantas outras, até a de “última fronteira” ou “pulmão do mundo”. De acordo com a pesquisadora, essas representações sobre a Amazônia começaram pelas cartas dos viajantes, já carregadas e contaminadas de outras imagens que circulavam pelo imaginário europeu. Desse modo, a paisagem amazônica teria funcionado como dispositivo simbólico, provocando semioticamente um conjunto de imagens maravilhosas que os viajantes já traziam do seu continente desde a Idade Média: histórias e paisagens construídas mais pela imaginação medieval que pelo conhecimento histórico e geográfico sobre as então chamadas Índias ou a Canela, inventando sobre esse país maravilhas. Derivou desse imaginário um dos mitos sobre a Amazônia: o Eldorado. Também ajudou na construção discursiva sobre a Amazônia o imaginário do paraíso edênico presente nos cristãos europeus encantados com a região. Daí a ideia de novo mundo.

Durante séculos essa e outras concepções, equivocadas e frequentemente preconceituosas, revestiram os sentidos dados à Amazônia por diferentes sujeitos que vieram para essa imensa e praticamente indecifrável região: exploradores, soldados, naturalistas e missionários e, a partir do século XX, invasores sem escrúpulos voltados ao tráfico de madeira, à

exploração de minérios, à posse da terra por meio da violência, e a outras atividades ilegais.

O espaço ficcional presente tanto na novela quanto na narrativa fílmica de *Órfãos do Eldorado* vincula-se às representações sobre a Amazônia na perspectiva do maravilhoso. O conceito que ora adotamos está alicerçado em Todorov (2007, p. 174), para quem o maravilhoso é marcado pelo sobrenatural, que por sua vez cumpre funções sociais e literárias, pois

[...] vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta quanto naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação.

O sobrenatural que marca o maravilhoso está associado ao ambiente amazônico, numa percepção de que a Amazônia é ainda o espaço do encantamento, em que o homem se vê dominado pela irracionalidade de uma natureza inapreensível, escapando, por isso, às racionalizações do homem iluminista. Sem enveredar por questões referentes ao valor do mito para a cultura amazônica, busca-se observar como alerta o risco de se acreditar no espaço amazônico como humanamente inabitável ou, no dizer de Euclides da Cunha (2009), como sendo um lugar onde o homem seria um intruso. Esse elemento mítico, mais que algo inerente à região, faz parte também de um

processo de colonização imaginária empreendido pelos europeus, de acordo com Eco (2014, p. 142):

Ela (a cultura medieval) é fascinada pelo Maravilhoso, que é, aliás, a forma que na época assume aquilo que para os séculos sucessivos será o Exótico. Viajantes da Idade Média tardia dedicaram-se ao descobrimento de novas terras porque se sentiam fascinados por esse Maravilhoso, e empenhavam-se a encontrá-lo mesmo onde não existia.

Corroborar-se desse modo a afirmação acima, de que a Amazônia é uma ambientação de narrativas exóticas há séculos. Primeiramente, de narrativas que descreviam de forma maravilhosa e eurocêntrica o imenso território então recém invadido pelo europeu nos séculos XVI e XVII; depois de consolidado o processo de invasão, o lugar também foi objeto de descrição por parte de naturalistas que, não obstante serem homens de ciência, também deram grande contribuição para consolidar o imaginário maravilhoso sobre a Amazônia, e para representar os povos deste lugar, equivocada e preconceituosamente, como pouco humanos. Neide Gondim (1994) vê nesse processo aquilo que ela definiu como a invenção da Amazônia, a partir do imaginário trazido pelo europeu ainda preso à mentalidade medieval.

Em *Amazônia: as vozes do rio*, de Ana Pizarro (2012), constatamos que dentre as construções discursivas sobre a região estão as de “inferno verde” e de “novo Éden”, com uma natureza intocada pela mão humana. Essa construção discursiva, como já afirmado, teve uma forte contribuição dos

naturalistas dos séculos XVIII e XIX, que negavam ou diminuíaam o estatuto de humanidade dos povos originários da Amazônia. Um exemplo do que se está afirmando é o caso do naturalista e explorador francês La Condamine, que contribuiu para demarcações geográficas da região do grande rio, mas que negava aos indígenas o estatuto de pertencimento à humanidade. Estava-se em pleno Século das Luzes, quando o racionalismo cartesiano era afirmado como um dado universal caracterizante da humanidade, mas, paradoxalmente, de uma humanidade restritiva, da qual os indígenas, por não se encaixarem nesse cartesianismo, foram excluídos (Gondim, 1994).

Inicialmente o meio de comunicação para expressar esse imaginário sobre a Amazônia foi a palavra, com narrativas, algumas delas permeadas de imaginação; com os naturalistas inseriu-se de início o desenho; até que em meados do século XIX a invenção da fotografia tornou mais próxima do real a capacidade de visualizar aquele estranho mundo. Adiante, o cinema introduziu o inegável efeito de simular, por meio de imagens e sons, o mundo em movimento. Não obstante a fotografia e o cinema trabalharem com a captação da realidade, a intencionalidade, subjacente em boa parte das produções fílmicas consagradas sobre a região, revela ainda uma ligação com a grande e inabarcável Amazônia dos naturalistas e cronistas viajantes, onde o homem seria aquele intruso euclidiano.

As décadas finais do século XIX viram surgir outro complexo discursivo sobre a Amazônia, o da “era da borracha”, disseminado como um período de fausto e civilização na Amazônia, com base no ciclo econômico gomífero. Logo após a Cabanagem (1835-1840), revolução popular ocorrida na Amazônia e violentamente reprimida pelo império, a goma do

látex se tornou um produto indispensável para a indústria da borracha, resultando no enriquecimento de proprietários dos grandes seringais. Isso durou até a débâcle em 1912, com a multiplicação dos seringais nas colônias inglesas na Ásia pelas mudas roubadas pelo inglês Henry Wickham em 1876. O que veio após a débâcle foi uma decadência que tomou toda a região. Parte das narrativas de Milton Hatoum ambientadas na Amazônia faz uma revisão crítica histórica desse ciclo, em especial *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008). Esta última narrativa, apesar de dar importância aos mitos amazônicos, não se distancia das questões históricas e socioeconômicas que configuraram e ainda configuram essa imensa região.

DA NARRATIVA LITERÁRIA À FÍLMICA

Desde os primórdios de sua criação, o cinema encontrou na literatura os enredos que se desenvolveriam nas telas, a partir da narratividade, elemento comum a ambas as linguagens. Houve uma linhagem de romances, no século XIX, que se esmerou em mostrar lugares desconhecidos e exóticos. Ora, a possibilidade de ver com movimento aquilo que antes somente poderia ser mostrado com palavras, desenhos ou fotografias, segundo Jean Claude Bernadet (2006, p. 31-32), está na origem do cinema:

Houve uma grande fome de "vistas" e os "caçadores de imagens" soltaram-se pelo mundo. Consta que, já em 1896, Lumière formou várias dezenas de fotógrafos cinematográficos, equipou-os e mandou-os a vários países europeus. Sua tarefa consistia

tanto em tomar novas vistas como em exhibir vistas que eles traziam de Paris.

Como, ao longo do século XX, prolongou-se e ampliou-se essa possibilidade, não é de se estranhar a ambientação de diversos filmes na Amazônia, ressaltando, quase sempre, a construção discursiva que a representa como um lugar exótico.

No entanto, a diferença entre a literatura de um lado, e o cinema de outro, mesmo quando se trata de cinema ficcional, é que a imagem em movimento à qual mais tarde se inseriu o áudio, trouxe aquilo que Bernadet chamou de impressão de realidade. Porém, como afirma o próprio autor, a decupagem, os planos, os diálogos, a cor, a fotografia, dentre outros elementos, comprovam que essa impressão de realidade não se confunde com a realidade em si. No que diz respeito aos filmes que tematizam a Amazônia, os complexos discursivos acumulados durante séculos acabam por revestir muitas dessas obras. Mesmo diretores consagrados por um cinema mais crítico, como o alemão Werner Herzog, não escaparam ao deslumbre com as narrativas sobre a Amazônia. Em *Fitzcarraldo* (1982), Herzog transpôs para o cinema a grande narrativa da “era da borracha”, em que houve intensa luta entre a floresta e a “civilização”, esta entendida como a europeização promovida pela elite enriquecida pela comercialização da borracha e pelo Estado, período também conhecido como *belle époque* amazônica.

Isso fica evidente na abertura do filme em que há uma panorâmica da selva envolta em densa e misteriosa neblina, sob um dramático fundo de coral em que uma legenda afirma sobre ser a região da floresta amazônica Cayahuri Yacu,

sendo uma obra inacabada por Deus, que a continuaria somente quando o homem houvesse desaparecido. Logo após, em outra sequência, em *contra-plongée* aparece o imponente Teatro Amazonas, onde se apresentam Caruso e Sarah Bernard (Fabem, 2023, p.598).

Na passagem de narrativas literárias para filmes, a focalização espacial pode ser transformada, por meio da redução da abordagem do aspecto social e, em contrapartida, pelo realce atribuído ao natural, como em *Fitzcarraldo*. Feita essa breve introdução sobre a representação ou representações da Amazônia, cumpre deslindar o conceito de adaptação e os recursos adotados para viabilizar a passagem de uma mídia a outra.

A ADAPTAÇÃO

Segundo Helena Bonito Couto Pereira (2003, p. 24), a adaptação consiste em um conjunto de ações pelas quais um produto cultural transforma-se em outro, por meio de alterações necessárias e pertinentes. Nas adaptações mais frequentes, tanto as narrativas literárias quanto as fílmicas são ficcionais, compondo-se, cada qual a seu modo, de enredo, personagens, espaços, tempos e narradores. A passagem de tais elementos de uma mídia para a outra exige uma série de operações, dentre elas, a condensação, a supressão ou a simplificação, pois as dezenas ou centenas de páginas de um livro devem reduzir-se a uma exibição em cerca de 90 a 120 minutos. Mais raramente, o adaptador pode considerar

necessário fazer acréscimos ou ampliações. Além disso, podem ser alterados outros componentes, como o contexto histórico, o ambiente físico ou social, a caracterização das personagens, e assim por diante. A partir da leitura de Hutcheon, a pesquisadora afirma que “a intencionalidade do escritor pode ser respeitada (com as inevitáveis diferenças de mídia), mantida parcialmente, ignorada ou até mesmo subvertida”.

Os estudos comparativos contribuíram para abalar aquilo que Hutcheon (2013) chamou de o mito romântico do original, mostrando que, seja na mesma linguagem, seja em linguagens diferentes, obras estão em processo de diálogo intertextual constante. A autora também alerta para dois problemas enfrentados no processo de adaptação especificamente de romances que são adaptados para filmes: a hierarquização das linguagens artísticas pela supervalorização da literatura em detrimento do cinema, e a necessidade de fidelidade da adaptação para com o texto adaptado (Hutcheon, 2013). Esses são problemas que tanto criadores quanto teóricos têm buscado enfrentar, em nome da afirmação da liberdade criativa.

A adaptação pode se dar em diferentes instâncias, ainda segundo a teórica canadense: da narrativa do livro para o cinema enquanto produto formal, ou seja, uma mudança de mídia; adaptação enquanto processo de criação processo de (re-)interpretação ou (re-)criação. É o caso do filme em questão, em que boa parte dos elementos foram reinterpretados e recriados. Por fim, há a adaptação como processo de recepção, em que se percebe o diálogo intertextual entre diferentes textos de mesma ou diferentes linguagens e suportes (Hutcheon, 2013). No que diz respeito à novela adaptada, *Órfãos do Eldorado*, ela própria tem em si

componentes intertextuais, pois transpõe para as suas páginas narrativas míticas indígenas transmitidas oralmente.

A ADAPTAÇÃO DE ÓRFÃOS DO ELDORADO PARA O CINEMA

O filme dirigido por Coelho inscreve-se na tradição da Amazônia exótica, privilegiando o espaço, o que o distancia da narrativa de Hatoum, marcada pela problematização daquela região como espaço de conflitos socioeconômicos historicamente configurados, como o enriquecimento de proprietários de seringais no ciclo gomífero e sua derrocada, seguidos de novo, porém curto, período de recuperação econômica, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Ao adaptar a narrativa, o diretor optou por passar ao largo dessas circunstâncias, enfatizando a “cor local”, o exotismo. Como resultado, boa parte do filme decorre lentamente, quase sem conflitos, e como contrapartida dessa supressão, foram acrescentados numerosos diálogos e cenas de forte componente sexual entre Arminto e Florita.

Arminto, narrador protagonista, expõe dolorosamente a frustração pelo desprezo e rejeição a que é relegado por seu pai. Incapaz de buscar seriamente a independência econômica, vive às custas da riqueza da família, com o apoio financeiro transferido por Estiliano, um advogado tradicionalista e grande amigo de seu pai. Após a morte de Amando, Estiliano tenta sensibilizar o jovem sobre a crise econômica que se abateu sobre os empreendimentos de Amando, em decorrência de diversos fatores. Inconsequente, o jovem desperdiça todo o capital e, no decorrer de alguns anos, perde tudo, inclusive a fazenda e o casarão. No final, envelhecido, vive miseravelmente em um casebre. Em raras ocasiões, o

narrador se dirige a um narratário, como nas páginas iniciais do livro (Hatoum, 2008, p. 13-14):

Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo? Um picolezeiro. Assobiando, o sonso. Vai se aproximar de mansinho da sombra do jatobá. Antes, eu podia comprar a caixa de picolés e até o triciclo. Agora ele sabe que eu não posso comprar nada. Aí, só de pirraça, vai me encarar com olhos de coruja. Depois dá uns risinhos, sai pedalando, e lá perto da igreja do Carmo ele grita: Arminto Cordovil é doido. Só porque passo a tarde de frente para o rio. [...] Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade.

No parágrafo final, surpreendentemente, o narrador volta-se ainda uma vez para o narratário (Hatoum, 2008, p. 103):

Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. [...] Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?

Quando da adaptação da novela para o filme, o tempo da diegese foi drasticamente reduzido: raros *flashbacks* mostram Arminto, menino, a ouvir lendas indígenas narradas por Florita, o que não destoa da novela, porém a redução impede o espectador de se dar conta da passagem dos anos que seriam dedicados pelo protagonista à busca por Dinaura, busca que preencheu toda a sua vida adulta até a velhice.

Desse modo, o narrador protagonista Arminto conduz seu relato em torno de duas personagens femininas: Florita e Dinaura. A primeira, empregada na casa desde criança, fora “adotada” informalmente pela família Cordovil, como ocorria habitualmente com meninas abandonadas ou sem família. A certa altura, ao iniciar sexualmente Arminto, desencadeou uma situação insustentável, pois Amando Cordovil, furioso (e possivelmente enciumado) expulsou o filho de casa. O jovem passou a viver em um quartinho insalubre, tentou estudar e trabalhar, porém o pai atuou o quanto pôde, na comunidade em que gozava de enorme prestígio, para que o filho fracassasse em toda e qualquer tentativa de levar uma vida digna. Arminto, após sucessivas frustrações, tornou-se um adulto ocioso, irresponsável, pouco atento às circunstâncias que acabariam por levá-lo à ruína.

Sua derrocada resultou igualmente da prisão afetiva e emocional em que passou a viver, cegamente apaixonado por Dinaura. A jovem residia no orfanato, porém com algumas regalias, como uma pequena habitação separada das demais órfãs, porque contava com a proteção de Amando. Ao vê-la pela primeira vez na cerimônia fúnebre de seu pai, o protagonista se sentiu irresistivelmente atraído por ela:

As órfãs do Sagrado Coração de Jesus também estavam no cemitério, todas juntas, com o mesmo traje: saia marrom e blusa branca. Meninas. Uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. Usava um vestido branco e olhava para o alto, como se não estivesse ali, como se não estivesse em lugar nenhum. De repente o olhar me encontrou e o rosto anguloso sorriu. Eu não conhecia a moça (Hatoum, 2008, p. 28)

[...]

Em Vila Bela, eu [...] pensava que a minha vida dependia daquele cargueiro navegando no Amazonas. Esqueci o barco no dia em que meu olhar encontrou a moça do enterro de Amando. A mulher de duas idades. Dinaura (Hatoum, 2008, p. 30).

Personagem misteriosa, Dinaura parece nunca estar ao alcance de Arminto. Quando ela passeia na cidade com as demais órfãs, ele se aproxima, nem sempre consegue falar com ela, mas acaba ridicularizado pela vizinhança por ser um jovem de posses apaixonado por uma órfã pobre e de origem desconhecida. Apesar da vigilância da madre superiora, ambos namoram na praça em alguns finais de tarde e, uma única vez, têm uma relação sexual que seria inesquecível para o protagonista. Porém, depois disso, Dinaura desapareceu sem deixar vestígios, desencadeando a busca obsessiva que marcou a trajetória do protagonista ao longo dos anos.

A diegese comporta duas personagens femininas em situações bem distintas: uma delas presente desde a infância do protagonista e a outra revelada já em sua vida adulta. Florita ocupa ocasionalmente a vida sexual (não necessariamente afetiva) de Arminto, ao passo que Dinaura é a miragem, o objeto de desejo de toda a sua vida. Na adaptação, os roteiristas optaram por condensar Florita e Dinaura em uma única protagonista feminina, afastando-se francamente da proposição da narrativa literária.

Na passagem para o filme, essa fusão exigiu mudanças consideráveis. Em primeiro lugar, são suprimidos os encontros na praça e os momentos felizes, embora fugazes, vivido por Arminto junto a Dinaura. Se no livro ela dança em uma festa típica, acompanhada das órfãs, no filme esse episódio ocorre no final de uma festa, quando um grupo de dança se apresenta e ela começa a dançar com eles, exibindo uma sensualidade que mergulha Arminto em verdadeiro encantamento. O filme acentua a sensualidade de Dinaura / Florita, porém esta última era uma presença constante ao lado de Arminto, ao passo que a outra inspirou um amor atrelado a uma busca obsessiva. Os boatos sobre seu desaparecimento, na novela, evocam outras lendas indígenas, muitas vezes com ironia por parte de personagens secundárias.

A fusão das personagens, aliada a outros fatores, reafirma aquilo que Bernadet chamou de caráter ideológico do filme (2006), pois revela a opção do diretor pelo aspecto natural e maravilhoso exótico, acentuando também um viés em que sobressai a sensualidade. Por outro lado, praticamente submerge a denúncia social presente nas histórias de vida das jovens que, na obra de Hatoum, aludem ao histórico de meninas das aldeias indígenas que se tornavam escravas domésticas na Amazônia ou eram abandonadas no orfanato,

muitas vezes após violência e abusos. Esse aspecto histórico desaparece, cedendo espaço ao maravilhoso, de que fala Todorov. Esse apelo ao maravilhoso já foi percebido por Leticia Martinez (2020, p.95),

Acerca do filme *Órfãos do Eldorado*, além de se tratar da transposição de uma obra literária, temos também o processo de hipertextualização dos mitos e das lendas amazônicas, que já haviam passado por um processo de adaptação para a novela escrita por Milton Hatoum. [...] Desse modo, Guilherme Coelho realiza o ato de criação e apropriação do enredo, mas, além disso, também dos mitos e das lendas amazônicas fazendo até mesmo uma adição ao apresentar uma lenda que não consta na obra literária: a lenda do Uirapuru.

Todavia, como observa Martinez (2020), o diretor optou por fazer de Dinaura uma cantora de tecnobrega¹, o que ambientaria o filme nos anos 2000, distante, portanto, do tempo diegético da novela. Essa mudança da primeira metade do século passado para os anos 2000 inviabiliza a transposição, para o filme, dos conflitos e desastres socioeconômicos que a novela, ancorada na história, denuncia. O avô do protagonista havia conquistado terras, talvez ilegalmente, às custas da

¹O tecnobrega é uma modalidade de música eletrônica dançante, com texto, que prioriza o uso de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. A produção do repertório é composta de duas etapas, a da criação da ideia musical - inspiração e, posterior ajuste da ideia musical, no estúdio (Chada, 2014, p. 01).

derrota dos revoltosos da Cabanagem, no século XIX; Amando tinha grandes empreendimentos com embarque de cargas já no início do século XX, e a perda da fortuna da família se deu com a falência do ciclo gomífero. Ora, seria impossível a Dinaura ser uma cantora nos primórdios do século XXI.

Dentre as personagens secundárias sobressai Estiliano, advogado da família e único amigo de Amando, que sempre agiu como bom conselheiro para Arminto, alertando-o insistentemente para que tomasse as rédeas da empresa após a morte do pai, quando já se iniciava a derrocada econômica, porém sem sucesso.

Sentamos na varanda, e, enquanto bebíamos juntos, em silêncio, percebi que ele [Estiliano] me censurava com o olhar. Fazia tempo que eu não pisava em Manaus, e eu sabia que a guerra na Europa prejudicava a exportação da borracha. A guerra e as mudas de seringueiras plantadas na Ásia (Hatoum, 2008, p. 38).

O principal marco histórico apontado no romance é a queda dos preços do látex por conta das seringueiras plantadas na Ásia, e a recuperação da produção quando o Japão se apoderou dessas plantações na Segunda Grande Guerra, em 1941. Por isso é que o narrador faz referência aos soldados da borracha que, convocados para o esforço de guerra, ficaram cegos com a defumação do látex.

Esses soldados retornaram dos seringais em um barco de nome Paraíso. A prefeitura criou uma vila para eles em uma das ilhas e ficaram conhecidos (não sem amarga ironia) como “cegos do Paraíso”. Esse detalhe é relevante na narrativa

literária, mas, referido superficialmente no filme, talvez não chegue a ser bem compreendido pelos espectadores, embora o diretor tenha se preocupado em colocar no filme atores realmente cegos, segundo declaração para o canal do YouTube de divulgação do filme. Os soldados que participaram do esforço de guerra conhecido como “Batalha da borracha”, assim como os cabanos, ainda são uma parte da história desconhecida da região Norte do Brasil.

O preço pago em vidas humanas para a Batalha da Borracha foi incalculável. [...] Segundo a comissão de inquérito do Congresso Constituinte, cerca de vinte mil trabalhadores morreram nos seringais, configurando um número de baixas bem maior do que as sofridas pela FEB – Força Expedicionária Brasileira na Itália (Souza, 1994, p.154).

Nesse sentido, é possível fazer a leitura do título da obra ora estudada também como uma alusão aos que foram esquecidos pela história: os cegos do Paraíso, os seringueiros que os antecederam antes da segunda guerra mundial, e a cabanagem, quando morreram em torno de trinta mil pessoas.

No final do livro, Estiliano, envelhecido, decide revelar a Arminto o segredo que havia mantido durante anos: Amando não era apenas o protetor de Dinaura no orfanato, era algo muito diferente:

[...] Teu pai quis conversar comigo na Chácara do bairro dos Ingleses. Ele estava nervoso, angustiado. Quase não reconheci o homem. Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade.

E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante... Tinha idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de ideia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que teu pai me confundiu e me magoou. Ele trouxe a moça para cá, disse para madre Caminal que era uma afilhada dele e que devia morar com as carmelitas. [...]. Foi um erro de Amando. Um erro moral. Mas ele queria morar aqui e ficar perto dela.

Dinaura... Minha irmã?, eu disse, engasgado.

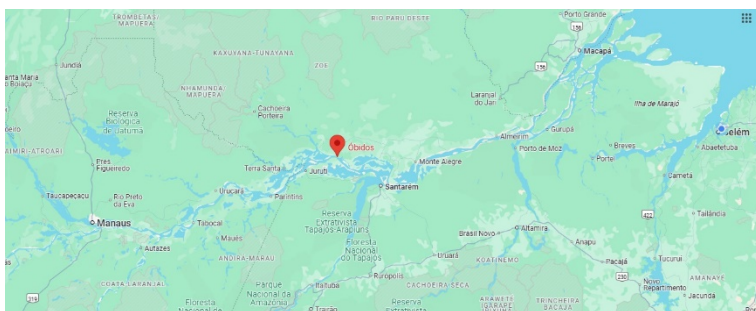
Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrasta (Hatoum, 2008, p. 97-98).

O final do filme não alcança essa dimensão, impedindo a compreensão sobre o motivo pelo qual Dinaura decidiu partir para viver isolada em uma ilha onde, afastando-se da personagem do livro, seria filha de um dos “cegos do Paraíso”.

Outro componente narrativo, o espaço, privilegia inicialmente o casarão da infância e juventude do protagonista, bem caracterizado no filme, em detrimento da fazenda Boa Vida, marco da prosperidade e memória da família Cordovil, simplesmente suprimida. As cidades de Manaus e Belém, transformadas em um único ambiente urbano, são representadas em cenários externos: portos, rios e, a seu lado, a floresta, com destaque para o porto de Manaus, espaço igualmente relevante na narrativa literária.

Por outro lado, o filme estende o espaço das comunidades ribeirinhas e acrescenta a cidade de Óbidos, no oeste paraense. Esse alongamento das imagens das comunidades ribeirinhas

se relaciona a essa Amazônia exótica em que o natural parece se elevar ante o humano. Esses espaços fazem parte de distintas regiões da Amazônia. A primeira cidade se localiza na Amazônia ocidental e a segunda, na Amazônia oriental, com uma distância de cerca de 1600 km, ficando Óbidos na região do baixo amazonas a meio caminho entre as duas capitais, conforme mapa abaixo:



Googlemaps com a localização de Belém, Manaus e Óbidos

Segundo o diretor, ainda na entrevista para o canal de YouTube acima referido, muitas cenas foram feitas em Belém por ser uma cidade com uma arquitetura urbana de diferentes períodos históricos, desde a colônia. Essa imagem consagrada sobre a relação entre o homem e natureza amazônica está presente nos escritos sobre a poética do imaginário do poeta e pesquisador João de Jesus Paes Loureiro (2000, p.59),

O homem da Amazônia, o caboclo, vivendo fora do contexto das grandes cidades - Belém e Manaus especialmente - não se encontra completamente integrado à moderna sociedade de consumo, suprimindo parte de suas

necessidades cotidianas pela abundância dos rios e da floresta.

Embora os romances de Hatoum se centralizem mais no espaço urbano amazônico, o filme, sem abandonar esse ambiente, que Loureiro chamou de moderna sociedade, evidencia mais o aspecto natural, em especial na segunda parte do filme, com Arminto percorrendo igarapés, em meio à floresta, encontrando ilhotas desabitadas e outras com poucos casebres de ribeirinhos, sempre a perguntar por Dinaura, e ouvindo explicações implausíveis.

As liberdades criativas assumidas pelo diretor não impediram que a construção do filme tivesse o acompanhamento do próprio Hatoum, que chegou a participar de uma cena como pescador. No entanto, este, na referida entrevista, deixa claro que o recorte e as escolhas do filme foram do diretor. Nesse sentido, podemos afirmar que o filme, apesar de partir de um texto literário, em sua adaptação, trilhou seus próprios caminhos, com base nas escolhas do diretor.

Diferenças já observadas no que diz respeito ao espaço e ao tempo não são menos numerosas do que as contempladas na recriação das personagens. Além do que já se observou, quanto à fusão de Florita e Dinaura, muitas personagens foram suprimidas pelo diretor, em reduções compatíveis com a adaptação cinematográfica e sem prejuízo da compreensão por parte dos espectadores. Os pescadores que na novela acompanhavam Arminto em sua busca por Dinaura, reduziram-se a um único barqueiro. A supressão do pensionato, em uma redução no espaço ficcional, colaborou para a supressão de sua diretora, a Madre Joana Caminal,

presença relevante no relato por sua liderança na comunidade e junto às órfãs.

Ao se distanciar do elemento histórico da Amazônia, como a Cabanagem e o ciclo da borracha, importante para entender a origem da fortuna dos Cordovil, o diretor se distancia do componente de denúncia caro ao romancista, sendo possível, portanto, perceber as diferenças entre o caráter ideológico dos dois criadores.

Para ilustrar, as escolhas do diretor em relação ao texto adaptado, e levando em conta a natureza deste texto, o exame a seguir contempla apenas os inícios da novela e do filme, apontando algumas diferenças, que se encaixariam naquilo que Helena Bonito de Couto Pereira chamou de ampliação (2023).

Uma ampliação ou acréscimo do filme se dá logo em seu início. Antes das imagens, ouve-se em *off* o um ruído de um motor de barco. Entram sons de floresta, depois o plano geral de uma mata fechada escura. A imagem oscila levemente como em um banzeiro, movimento de ondulação da água, em movimento de avanço, nos dando impressão da perspectiva de uma embarcação. Logo após se ouve um som ambiente misterioso, e aparece aos poucos o Rio Amazonas. A grandiosidade da imagem remete ao início do *Fitzcarraldo*, de Herzog, mencionado acima, que é uma herança do sublime setessentista ligado à natureza (Eco, 2014). Na referida imagem, uma ave pernalta aparece no centro e na outra margem ao fundo está a mata distante. A coloração acinzentada remete à introspecção e ao mistério. Esse início consistiria em uma atualização do exótico sobre a Amazônia, disseminado pelos naturalistas dos séculos XVIII e XIX.

Em seguida, a câmera em plano geral se movimentada da esquerda para direita. Aparecem barcos com pescadores, em

seguida crianças em plano conjunto brincando na lama do rio. A câmera lenta sugere o tempo da memória. Uma mulher de costas em plano americano grita o nome do protagonista. Uma das crianças se dirige a ela e a imagem volta ao seu ritmo normal. Ao fundo, aparece um navio enferrujado e encalhado, como metáfora visual dos dois navios de nome Eldorado que, na novela, naufragaram.

Já na novela, a voz da indígena indo ao rio atrai o protagonista ainda criança para a beira do Amazonas, juntamente com as crianças órfãs e outros populares. O tom de urucum da pintura do rosto da indígena marca a memória do narrador. A indígena some no rio. Pescadores tentam buscá-la, mas não a encontram. E é feita referência ao mito da cidade encantada no fundo rio que existe em muitas comunidades da Amazônia.

Na narrativa fílmica, a mulher envolve o menino em uma toalha e em primeiríssimo plano surge a indígena de costas, que avança desesperada rumo ao rio. O tom de urucum da pintura do rosto da indígena é substituído pelo encarnado da roupa e ela está sempre de costas. Ela entra no mesmo plano em que está o menino e a mulher de costas. Há um corte, e depois um enquadramento em plano conjunto com a indígena caminhando rumo às águas e à direita o menino abraçado com a mulher. Arminto e Florita se abraçam enquanto a indígena rasga a roupa caminhando rumo ao rio. Em seguida, em plano geral, a indígena aparece centralizada na tela dentro do rio Amazonas. Ela parece muito pequena em relação ao chamado riomar, reiterando a ideia do sublime, com uma natureza descomunal e inabarcável ante o que o ser humano parece se apequenar. Logo após, ela submerge, lembrando a simbologia da Ofélia shakepeareana.

Com relação ao final do filme e da novela, outra diferença é que aquele acaba quando Arminto encontra Florita/Dinaura. Já na obra de Hatoum, a narrativa acaba quando o neto tenta encontrar Arminto para que este conte novamente a história que ele contou ao avô. Isto é, transmita para ele a narrativa, o que remete à transmissão das histórias orais ou transmissão de conhecimento pela oralidade. Essa modificação mostra a opção de centrar o filme na busca amorosa de Arminto.

Sobre a paisagem, as panorâmicas que predominam no início da narrativa fílmica, como já afirmado, ressaltam a natureza e retornam em diferentes momentos como forma de destacá-la, o que vai de encontro ao romance em que o aspecto urbano da grande cidade (Manaus/Belém) e pequena cidade (Vila Bela) se destacam.

Um último elemento a ser observado diz respeito aos cortes. Se de início os cortes dos planos são sutis, marcando uma transição entre o passado e presente, com o decorrer da narrativa fílmica, eles se tornam cada vez mais bruscos, apresentando a natureza com um elemento de destaque. Martinez afirma que tais cortes se associam à situação alucinatória em que está inserido Arminto. No entanto, sem descartar a hipótese alucinatória, é inegável que a ênfase nessa natureza aparentemente indomável relaciona-se ao elemento maravilhoso, que marca as representações sobre o universo da Amazônia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que o diretor do filme fez escolhas que se distanciam do texto adaptado, ao retirar quase todo o aspecto histórico que se liga à Cabanagem, à crise da borracha, no seu segundo ciclo, e centralizando muito mais na busca

amorosa apaixonada impregnada pelo maravilhoso, que marca a representação da Amazônia desde as primeiras narrativas dos cronistas europeus que por aqui aportaram.

Embora se trate de um belo filme que buscou se aproximar da cultura e da realidade local amazônica, mostrando desde prédios coloniais, da *belle époque* até palafitas, das grandes embarcações internacionais aos pequenos barcos de transporte de pessoas, a narrativa não deixou de seguir o caminho que leva ao encontro da tradição de representações da Amazônia. Apesar das necessárias divergências entre filme e livro, os componentes estéticos se compõem de efeitos congruentes com a narrativa de Hatoum, valorizando o espaço amazônico. Quanto aos componentes temáticos e ideológicos, a inserção de mitos e lendas, ainda que com diferenças em relação ao texto de origem, mantém proximidade com o livro. Todavia, o filme *Órfãos do Eldorado* distancia-se dos grandes temas caros ao escritor amazonense: a desigualdade social, a miséria, a exploração das comunidades indígenas, o enriquecimento ilícito. Desse modo, livro e filme são produtos culturais bem diferentes entre si. Respeitando o princípio da liberdade criadora assegurado ao cineasta, certamente os leitores de Hatoum se frustram com essa simplificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

CHADA, Sônia. **Tecnobrega: música eletrônica na periferia belenense.** In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 24, 2014, São Paulo. [s.n], 2015. (n.p). Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongressoanppom_2014/3148/public/3148-9938-1-PB.pdf.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FABEM, Tatiana Cavalcante. O mito da belle époque amazônica em *Fitzcarrado*, de Werner Herzog, e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. In.: **texto de estudo** [livro eletrônico] / Marco Chandía Araya (Org.). Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2023.

CONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo, Marco Zero, 1994.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo. Companhia das Letras. 2010.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: ED. UFSC, 2011.

MAUÉS, André. **Órfãos do Eldorado': o filme que queria ser livro**. Disponível em: https://cineset.com.br/orfaos-do-eldorado-o-filme-que-queria-ser-livro/#google_vignette. Acesso em: 21 abr. 2025.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. **Transposições midiáticas: literatura brasileira no cinema**. 1 ed. Jundiaí [SP]: Paco, 2023.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. **Revista FronteiraZ**. Edição 2 - Processo criativo: *Órfãos do Eldorado*. YouTube, 2012. 7:19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LeGGtLmEpvE>. Acesso em: 27 abr. 2025.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. Revista **Verbo de Minas** (UCS e UFRGS) Juiz de Fora, v. 8, n. 15, p. 165 – 183, jan./jun. 2009.

SOUZA, Márcio. **Breve História da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

REFERÊNCIA FÍLMICA:

ÓRFÃOS DO ELDORADO. Direção: Guilherme Coelho. Produção: Guilherme Coelho. Intérpretes: Daniel de Oliveira, Mariana Rios, Dira Paes e outros. Brasil: Downtown filmes, Riofilme, Canal Brasil, Ancine, Fundo Setorial do Audiovisual e outras, 2015. 1 DVD (96 min).

ESCRITAS E EXPERIÊNCIAS DE VIDA DE MULHERES NEGRAS EM **A RESPOSTA E HISTÓRIAS CRUZADAS**

Késia Viviane da Mota
Genilda Azerêdo

I INTRODUÇÃO

O romance *The Help*, de Kathryn Stockett, traduzido no Brasil como *A Resposta*, foi adaptado para o cinema com roteiro e direção de Tate Taylor. Em *A Resposta*, a narrativa dentro da narrativa se constrói pela escrita de si. As personagens elaboram um texto em que relatam as próprias experiências de vida, reunidas em uma obra coletiva, levada à publicação. O romance, portanto, faz uso da metaficção – ficção que reflete sobre o próprio fenômeno de criar ficção – chamando a atenção para as potencialidades da escrita, da leitura e seus efeitos.

A adaptação filmica *Histórias Cruzadas* também aproveita as estratégias metaficcionais e as ressignifica em linguagem audiovisual, traduzindo em imagens e sonoridades os conflitos que as personagens enfrentam para expressar suas experiências de vida. O título brasileiro da adaptação, *Histórias Cruzadas*, reflete a importância do entrelaçamento e das ressonâncias das histórias de vida das personagens, sejam elas brancas ou pretas.

Considerando nosso contexto de trabalho educacional – uma escola do Ensino fundamental – consideramos relevante levar esse *corpus* para sala de aula, por diversas razões: 1. As

histórias de si são contadas por mulheres negras marginalizadas e oprimidas. São pessoas comuns que se descobrem autoras de histórias/narrativas; 2. Tanto o romance quanto o filme, ao mostrarem o processo de escrita de um livro, chamam a atenção para estratégias de escrita, leitura e potencialidades da literatura – algo importante para fazer os próprios aprendizes refletirem sobre o que fazem quando escrevem, quando leem; 3. A discussão da adaptação fílmica – constituindo-se como outra linguagem – contribui para a aprendizagem de outros recursos semióticos, chamando a atenção para discursos, silêncios, pausas, encenações, enfim, outros regimes de visibilidade; 4. As temáticas apresentadas nos textos verbal e fílmico possibilitam a discussão de questões voltadas para racismo, preconceito, opressão e exclusão, de um lado, e a necessidade de desenvolvimento de habilidades críticas rumo à empatia e liberdade, de outro.

Tendo em mente as singularidades do presente *corpus*, a discussão que segue será respaldada por princípios teóricos da metaficção e da adaptação fílmica. Estaremos também atentas, ao longo da análise, a questões ligadas ao potencial pedagógico que os textos podem suscitar, seja da ordem de crítica social, seja quanto à aprendizagem de autonomia e posicionamento crítico dos alunos leitores e espectadores.

METAFICÇÃO: ESTÉTICA QUE INCENTIVA A APRENDER

A literatura e o cinema, sendo linguagens estéticas e veículos de representação da diversidade da experiência humana, possuem um potencial muito grande para o ensino e

a aprendizagem, possibilitando a descoberta do desconhecido e a partilha do diferente e da alteridade.

As orientações do documento da BNCC – Base Nacional Comum Curricular – apresentadas para a área de Linguagens, insistem em sugerir que “as práticas de linguagem contemporâneas não só envolvem novos gêneros e textos cada vez mais multissemióticos e multimidiáticos, como também novas formas de produzir, de configurar, de disponibilizar, de replicar e de interagir” (BRASIL, 2017). O material a ser discutido aqui responde a essa prerrogativa, uma vez que analisar uma adaptação fílmica significa estudar o filme e o romance em diálogo, de modo a investigar as duas linguagens estéticas e suas singularidades.

É evidente que o sistema educacional, através da BNCC, promove a reflexão a respeito dos conhecimentos que precisam ser desenvolvidos entre os jovens para enfrentar as novas realidades, na nova era cada vez mais tecnológica, que já está instaurada, no mundo. O documento ressalta:

Depois de ler um livro de literatura ou assistir a um filme, podem-se postar comentários em redes sociais específicas, seguir diretores, autores, escritores, acompanhar de perto seu trabalho; podemos produzir playlists, vlogs, vídeos-minuto, escrever fanfics, produzir e-zines, nos tornar um booktuber, dentre outras muitas possibilidades. Em tese, a Web é democrática: todos podem acessá-la e alimentá-la continuamente. Mas se esse espaço é livre e bastante familiar para crianças, adolescentes e jovens de hoje, por que a escola

teria que, de alguma forma, considerá-lo?
(BRASIL, 2017).

Ao ler a indagação “por que a escola teria que, de alguma forma considerá-lo?”, pensamos: como alguns sujeitos da escola podem continuar acreditando que não terá que enfrentá-lo, conhecê-lo, entendê-lo e aliar-se a ele? Além disso, também é fácil perceber a presença de narrativas metaficcionais em torno do mundo tecnológico a que os jovens já têm acesso. A função da escola e dos educadores é sistematizar tal conhecimento e levá-lo para sala de aula, de modo a tirar proveito dos avanços tecnológicos e dos novos gêneros narrativos com embasamento teórico e crítico.

Lembremos que a metaficção, ao voltar-se para a própria ficção e seus desdobramentos – atos de leitura, escrita, convenções, códigos (Waugh, 2003) – contribui para questionamentos sobre como fazer e como consumir, atos que são muito importantes no mundo contemporâneo. Segundo Patricia Waugh (2003, p. 7): “A escrita metaficcional contemporânea é tanto uma resposta quanto uma contribuição para uma sensação ainda mais profunda de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artificios, estruturas não permanentes”. Observando que a citação foi escrita no ano de 1984, quando o livro foi publicado pela primeira vez, e a realidade mundial tende a cada vez mais provocar a sensação de que tudo é provisório e instantâneo, parece que a escrita metaficcional se constitui como uma resposta para tal sensação, sendo cada vez mais configurada como uma tendência no mundo da arte e da literatura.

Então, aparentemente, é mais do que certo pensar que a metaficção é uma linguagem que o estudante não deveria esperar chegar à universidade para conhecer. Desde o Ensino Fundamental, respeitados os diferentes níveis de compreensão dos aprendentes, é realmente possível inserir objetos artísticos e literários que lançam mão das diversas estratégias da metaficção, com proveito. O estudante do Ensino Fundamental a que se destina o presente trabalho é adolescente, na faixa etária dos dez aos quinze anos, normalmente. Pimentel (2011) apresenta a seguinte comparação entre a educação e a adolescência:

Podemos comparar a educação com o estado da adolescência, cheia de transformações e em constante crise. O adolescente, apesar de impelido às novas experiências provocadas pelas transformações naturais da fase, desde o seu crescimento físico às formas de sentir, pensar e agir tão diferentes da infância se vê, inúmeras vezes, bloqueado pelo mundo adulto e por suas inseguranças pessoais. Diante disto, procura buscar saídas para o confronto – consigo mesmo e com o outro – em uma crise que lhe é própria (Pimentel, 2011, p. 19).

O motivo de mencionar a comparação entre a adolescência e a educação é a percepção de que existe um relevante choque de gerações, na Educação Básica, especialmente no Ensino Fundamental, hoje. Em breve, o choque atingirá o ensino superior. É relevante porque, na virada dos séculos, a inovação tecnológica, pode-se dizer, dividiu intensamente as duas eras. Assim, há professores

nascidos no século XX e estudantes nascidos no século XXI. Estes sempre conviveram com as tecnologias, e lidar com elas é muito natural. Os professores, no entanto, vêm tendo que aprender a lidar com elas, muitos já na vida adulta, outros nem chegaram a aprender e alguns as rejeitam. As redes sociais são, para os estudantes da Educação Básica, um importante mecanismo de comunicação e socialização.

Ainda segundo Waugh (2003, p. 10), a metaficção desconstrói crenças sedimentadas sobre ‘enredo’, ‘personagem’, ‘autoridade’, e ‘representação’. O *corpus* do nosso objeto de estudo demonstra a possibilidade de mulheres negras, empregadas domésticas, invisíveis e insignificantes para muitos naquele contexto, olharem para suas vidas e narrarem suas histórias e vivências – e, ao fazê-lo, desenvolver um senso crítico sobre suas experiências de vida.

A ideia de desconstrução de crenças e convenções é impactante, também, porque tal atitude pode mexer com a estrutura de dominação em que a escola muitas vezes se deixa envolver. A linguagem da literatura pode favorecer, de acordo com a citação acima, inúmeras possibilidades para a aprendizagem dos conhecimentos desejados aos jovens da Educação Básica, mas, ao mesmo tempo, pode perturbar o sistema segundo o qual caberia exatamente à escola estabelecer e firmar convenções.

De fato, para a realidade da vida adolescente, no atual contexto da Educação Básica, o conhecimento a respeito das estratégias metaficcionais pode fazer da leitura literária, na escola, o que as novas teorias propõem quanto ao que se espera da educação para a nova mentalidade, proporcionando a efetiva transposição didática. Waugh (2003, p. 3-4) comenta:

O metaficcionista está altamente consciente de um dilema básico: se ele se propõe a ‘representar’ o mundo, percebe logo que o mundo, como tal, não pode ser ‘representado’. Na ficção literária, de fato, é possível apenas ‘representar’ os discursos desse mundo. No entanto, se alguém tenta analisar um conjunto de relações linguísticas usando essas mesmas relações que os instrumentos de análise, a linguagem logo se torna uma ‘prisão’, da qual sua possibilidade de fuga é remota. A metaficção se propõe a explorar esse dilema.

O dilema acima parece ser exatamente o dilema do adolescente, na escola, hoje. Explorar as estratégias metaficcionais, com eles, pode ser um dos caminhos para o aprendizado efetivo dos conhecimentos desejados, com a consciência da educação literária, especialmente no Ensino Fundamental, que ainda não tem sofrido tanto a pressão da ideia de uma escola de Ensino Médio preparatória para a aprovação nos exames vestibulares para o ingresso no Ensino Superior.

Adolescentes produzem postagens para as redes sociais carregadas de artifícios metaficcionais: as selfies, autofotografias feitas com a câmera frontal do celular, são o principal exemplo disso, usadas constantemente, inclusive em sala de aula. Diversos filtros são usados, mostrando que a realidade, às vezes, não se mostra convidativa, sendo passível de modificação. É a vivência do ser adolescente, estudante da Educação Básica. Aproveitar tal vivência para inserir o conhecimento sobre as linguagens literária e audiovisual é, ao que parece, uma forma de inovar e aliar o conteúdo às

inovações tecnológicas, de maneira que faça sentido ao estudante.

Em um artigo intitulado *A verdade das mentiras: desdobramentos reflexivos em Como água para chocolate*, Jenison Alisson dos Santos (2019, p. 219) afirma: “As associações conscientes e reflexivas alicerçadas na mediação linguística em narrativas metaficcionais possibilitam a produção de novas e complexas camadas de significados a partir do texto literário”. A possibilidade apresentada por Santos (2019) é proveitosa para “a formação do leitor crítico, autônomo, competente ou qualquer outro adjetivo que acrescente ao substantivo leitor” (Cosson (2020, p. 133); e, acrescentamos, também ao espectador.

LINGUAGEM FÍLMICA EM FACE DA LINGUAGEM LITERÁRIA

A transcodificação do romance para o filme *Histórias Cruzadas* apresenta algumas diferenças, ora causando a supressão das estratégias metaficcionais ocorridas no romance, ora acrescentando. É muito importante realizar a reflexão crítica a respeito da adaptação fílmica com a consciência de que não existe hierarquia entre o que se pode chamar texto original e texto adaptado. São dois textos criativos, conforme ensina Hutcheon (2013, p. 23-24):

As histórias que [as adaptações] contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. [...] A valorização (pós) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da

depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias.

A crítica aos roteiros adaptados parece não fazer sentido, pois considerar a adaptação diferente de uma criação original seria desconsiderar o quanto o ato de adaptar demanda, igualmente, o exercício intelectual da criatividade. Hutcheon (2013, p. 123) diz que “o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador”. O romance é um texto verbal e, como tal, faz uso da palavra escrita para ser construído. A adaptação fílmica consiste em escrever um roteiro com texto escrito e, além disso, pensar a interpretação cênica, a *performance*, os cenários, a composição das imagens, a trilha sonora, o figurino etc. O próprio tamanho do texto demanda o gênio criativo do roteirista, que deve fazer caber em 146 minutos uma narrativa de 530 páginas (o tamanho do romance original, *The Help*, em inglês).

As dificuldades de dramatizar elementos verbais como ironia, ambiguidade, metáfora ou simbolismo são mínimas se comparadas aos problemas enfrentados pelo adaptador, que deve dramatizar o que *não* está presente. Ausências e silêncios nas narrativas em prosa são quase invariavelmente transformados em presenças nas mídias performativas [...] (Hutcheon, 2013, p. 110).

A adaptação fílmica de *A Resposta* é um outro texto, um roteiro adaptado, embora constitua diálogo com o texto-fonte. Se as estratégias metaficcionais são objeto da investigação, no presente trabalho, importa analisar em que medida elas são mantidas e de que maneira se faz a adaptação para outra linguagem, evitando fazer coro às vozes sobre as quais adverte Hutcheon (2013, p. 22): “[...] tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, ‘tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores’, conforme observado por Naremore (2002b, p. 6)”.

Na presente discussão, argumentamos que não há motivo para pensar os dois textos em diferentes níveis de hierarquia. A própria ideia de que existe uma hierarquia entre os textos precisa ser superada. A seu modo, o romance e a adaptação fílmica possuem diferentes estratégias metaficcionais, especialmente a autorreflexividade, a principal estratégia metaficcional da obra. Hutcheon (2013) ensina:

De acordo com sua ocorrência no dicionário, “adaptar” quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado. [...].

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...].

Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...].

Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (Hutcheon, 2013, p. 29-30).

Ao adaptar o romance para o filme, o roteirista e diretor inevitavelmente precisam pensar em como elaborar uma nova narrativa que esteja ajustada ao formato que se pretende, o audiovisual. Trata-se de uma transposição. O processo de adaptação é de reinterpretação, sendo, pois, um ato de leitura, e as leituras podem ser múltiplas. Se todo o conteúdo do romance fosse colocado como roteiro do filme, extrapolaria bastante o espaço de tempo que se espera de um filme. Na adaptação fílmica, alguns personagens desaparecem, algumas falas são transferidas de uma personagem para outra, deslocamentos são efetuados e alguns acréscimos também podem ser feitos. Além disso, o filme é produzido com a intenção de alcançar um público mais amplo e ser capaz de concorrer às premiações mais importantes do cinema. Tudo isso é considerado no processo de criação da adaptação.

Analisar romance e adaptação fílmica é um exercício que deve ser realizado o tempo inteiro com a consciência de que antigos tabus devem ser abandonados. Comparar os dois textos não é colocá-los em hierarquia ou pensar em ganhos ou perdas. Linda Hutcheon adverte:

Trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” – [...] –, assombradas a todo

instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que uma obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) (Hutcheon, 2013, p. 27).

Observo que, pessoalmente, experimentei, pela primeira vez, o exercício de assistir primeiramente ao filme *Histórias Cruzadas* para depois ler o romance *A Resposta*, o texto-fonte. Adotei essa posição como prática e percebo que a minha recepção tornou-se menos exigente, como deve ser. Não que isso tenha que se tornar uma recomendação, pois a liberdade para apreciar a literatura e a arte é um dos valores que eu entendo que a escola deva assumir. “Como afirma o poeta Bartolomeu Campos de Queirós, em um diálogo pessoal e tácito com Bergala: ‘a arte deve criar divergência, se produz convergência ou consenso não é arte, é dogma’ (Queirós apud Fresquet, 2010, p. 1).

A relação declarada que a adaptação fílmica anuncia em relação ao texto-fonte requer, no entanto, que uma análise acadêmica considere a comparação entre os dois textos. A seguir, procedemos à comparação, apontando especialmente os aspectos que envolvem a ocorrência de estratégias metaficcionais no *corpus*, seja em ambos os textos, seja em apenas um dos dois, advertindo que se trata de um recorte daquilo que nos parece mais relevante.

DOS ELEMENTOS QUE COMPÕEM A CAPA DO LIVRO

A primeira comparação que faremos entre o romance e a adaptação filmica em estudo é quanto aos elementos que fazem parte da capa de um livro publicado: o título, o *design* e a autoria. Primeiramente, falemos do título do livro-encaixado-dentro-do-livro, antes de mencionar a sua capa. O filme inicia com uma cena em que a Srta. Skeeter escreve, no alto da primeira folha de um caderno, o título do livro, *The Help* – na legenda, o título brasileiro, *Histórias Cruzadas*. Ela utiliza um lápis (grafite) e escreve com certa força, sublinhando duas vezes, como quem está determinada a criar uma narrativa já pensada, como algo previamente preparado, pelo menos em sua mente, que tem até mesmo um título definido.

Diferente da adaptação filmica, no romance, o título do livro não existe previamente. A personagem Skeeter, a princípio, sabe que quer escrever um livro de entrevistas com as mulheres negras, empregadas domésticas, mas não faz ideia de como será. A construção da escrita é desenvolvida aos poucos, num trabalho de cooperação entre Aibileen, Minny e Skeeter, sem mencionar as outras empregadas que se apresentam, depois de algum tempo. Somente depois de bastante esforço de trabalho realizado, o título é construído através de uma conversa entre a Srta. Skeeter, Aibileen e Minny. O nome escolhido não é pensado pela personagem Skeeter. A sugestão escolhida, *The Help*¹, é apresentada por Aibileen. Na narração de Skeeter:

¹ Na tradução utilizada na presente pesquisa, o título dado é *Ajuda*. Optamos por colocar aqui o título original, para distinguir do título na versão brasileira do romance, *A Resposta*, já que o título da adaptação filmica, *Histórias Cruzadas*, é ainda mais distante da ideia de ajuda, que

Suspiro, me recostando na cadeira, pensando no que mais precisa ser feito.

– Precisamos decidir o título – digo, e esfrego as têmporas. – Andei pensando em alguns. Acho que devemos chamá-lo *Empregadas domésticas de cor e as famílias sulistas para as quais elas trabalham*.

– Como é? – diz Minny, olhando pra mim pela primeira vez.

– É a melhor maneira de descrever o livro, não acha? – digo.

– Se você tá com uma espiga de milho enfiada na bunda.

– Isso não é ficção, Minny. É sociologia. Tem que parecer preciso.

– Mas não quer dizer que tem que ser um título chato – diz Minny.

[...]

– É um título bom. Claro que você vai cansar de datilografar isso tudo na parte de cima de todas as páginas – diz ela. Eu havia falado para ela que era assim que precisava ser.

– Bem, podemos encurtar um pouco... – digo e pego o lápis.

[...]

– O que você acha de chamar só de... *Ajuda*?

– *Ajuda* – repete Minny como se nunca tivesse ouvido a palavra antes.

– *Ajuda* – digo.

há no título original, pois, ao que parece, as empregadas domésticas, nos Estados Unidos, são costumeiramente chamadas também de a ajuda, algo que dilui a sua força de trabalho. Na ocasião do baile, no filme, a personagem Hilly Holbrook aponta para as empregadas e utiliza a expressão para se referir a elas.

Aibileen dá de ombros e baixa os olhos envergonhada, como se estivesse um pouco constrangida.

– Não tou tentando acabar com a sua ideia, eu só... acho que é bom manter as coisas simples, sabe?

– Acho que *Ajuda* me parece bom – diz Minny e cruza os braços.

– Eu gosto de *Ajuda* – digo, porque é verdade. E acrescento: – Acho que ainda assim vamos precisar colocar um subtítulo embaixo, para que a categoria do livro fique clara, mas acho que esse é um bom título.

– Resolvido, então – diz Minny. – Porque, se esse negócio for publicado, Deus sabe que vamos precisar de ajuda. (Stockett, 2013, p. 457-458).

A estratégia da autorreflexividade, no fragmento acima, é contundente e demonstra o impulso pedagógico da metaficção. As personagens discutem sobre como um título de livro deve ser e até mesmo uma pequena questão é colocada – a necessidade de datilografar o título do livro no alto de todas as páginas – para considerar a quantidade de caracteres que deve ter; elas refletem sobre o quanto o título, numa capa de livro, pode interessar aos possíveis compradores, nas livrarias etc. A personagem Minny entende imediatamente que o título sugerido por Skeeter não é atraente. Skeeter quer dar o tom de seriedade à obra, que entende como de cunho sociológico, não ficcional. *Empregadas domésticas de cor e as famílias sulistas para as quais elas trabalham*: quem compraria?

A questão do título é discutida porque, para Skeeter, o livro não é ficção. “Isso não é ficção, Minny. É sociologia”, ela afirma. Na adaptação filmica, a discussão em torno da escolha

do melhor título a ser dado ao livro não existe, pois sugere que Skeeter já tinha em mente o título, ao iniciar as entrevistas. Além disso, a adaptação fílmica não aborda o fato de que Skeeter classifica o livro como pertencente ao campo da sociologia. Mesmo assim, não se pode afirmar que a estratégia da autorreflexividade não existe, na adaptação fílmica.

O fato de a adaptação fílmica *Histórias Cruzadas* ter como primeira cena a escrita do título do livro intradieético a ser escrito, ainda que faça parecer que há um certo realismo, não se trata da realidade – é ficção, tanto quanto no romance. A narrativa produzida pelas personagens é, ainda, uma ficção, embora com a função de contar os fatos da vida das empregadas domésticas de Jackson, nas casas das pessoas brancas. “No romance dito não-ficcional, personalidades históricas interagem com personagens inventados” (Bernardo, 2010, p. 47).

Apesar de não haver discussão quanto ao título a ser dado ao livro e de a escolha não ocorrer depois de quase concluída a escrita, como no romance, a adaptação mostra, já na abertura, que a escritora, Skeeter, pegou um caderno e colocou o nome que pretende dar ao livro que vai escrever, contando com a ajuda de mulheres negras, empregadas domésticas, a quem ela fará perguntas sobre o trabalho em casas de mulheres brancas da sua cidade. É a mão da autora exposta ao espectador, mesmo que sob outra ótica, diferente da que apresenta o romance.

Stam (1981, p. 55) ensina que “a arte auto-reflexiva [...] chama a atenção, de maneira provocante, para seus próprios artifícios”. A economia de uma estratégia de autorreflexividade, na adaptação, apesar de não implicar a desconfiguração do filme como essencialmente autorreflexivo, aproxima a narrativa fílmica de uma ideia de realismo, como

se a história a ser contada fosse naturalmente pensada a partir de fatos corriqueiros da vida em Jackson, cidade diegética em que se passa o enredo. É o que diz Stam (1981, p. 58): “o ilusionismo insinua que as histórias existem antes mesmo de serem contadas”.

Mesmo assim, com o passar do tempo, a experiência vai mostrando a Skeeter quais são as histórias, de fato, e ela se surpreende, admitindo que tudo é diferente do que ela imaginava. No romance, Skeeter, logo na primeira entrevista a Aibileen, reflete: “Puxo a minha caderneta e dou uma passada de olhos nas perguntas que preparei. De repente, parecem óbvias, perguntas amadoras” (Stockett, 2013, p. 190).

A respeito da capa do livro, a primeira cena em que ela aparece na adaptação fílmica mostra a vitrine de uma livraria e um bom estoque do livro já exposto para venda. Ele é colocado em destaque, sobre uma generosa pilha de exemplares à venda, de modo a valorizar o centro do campo de visão da clientela, num espaço bem visível da loja. Ao que parece, o livro já chega com boa perspectiva de vendas no mercado. A livraria, aparentemente, fez um pedido grande de estoque e aposta em um negócio rentável. No romance, a princípio, poucos exemplares estão disponíveis e a circulação é quase nenhuma. Observe o relato narrado por Aibileen:

Nenhum exemplar foi comprado na livraria dos brancos. A livraria Farish Street diz que conseguiu vender mais ou menos uma dúzia, o que é bom. Mas pode ter sido só as outras empregadas, comprando o livro pros amigos.

[...]

–Tenho uma novidade– sussurra dona Skeeter.

[...]

[...]

– Nosso livro vai ser resenhado. Ela disse que vai passar no Canal Três na próxima quinta-feira, à uma da tarde.

Senhor, nós vamos aparecer na WLBT-TV! É um programa regional de Jackson, e é transmitido em cores, logo depois do noticiário do meio-dia.

[...]

– [...] li na noite passada e agora a minha mulher está lendo... – fala o seu Dennis como um leiloeiro, rindo, sobancelhas subindo e descendo, apontando pro nosso livro. – [...] e é verdadeiramente tocante. Esclarecedor, eu diria, e usaram a cidade fictícia de Niceville, Mississippi, mas quem sabe? – Ele cobre a boca com a mão, e sussurra, mas bem alto: – Poderia ser Jackson!

O quê?

– Vejam bem, não estou afirmando que seja, poderia ser qualquer cidade, mas, por via das dúvidas, você precisa comprar esse livro e se certificar de que não é! Rá, rá, rá, rá... (Stockett, 2013, p. 507 e 513).

A editora de Nova York decide investir na publicidade do livro que publicou e providencia uma resenha num programa de TV de boa audiência, em Jackson, consciente de que, espontaneamente, a população e as livrarias não perceberão a novidade, caso ninguém promova devidamente e provoque a curiosidade dos leitores. É assim que o livro se torna um produto do interesse dos consumidores e passa a circular entre as pessoas. Na adaptação, as personagens Aibileen e Minny são as primeiras a serem surpreendidas pelo fato de que a obra já

está circulando, na cidade, e há pessoas lendo. É o que ocorre na cena do supermercado, em que Aibileen vê uma mulher lendo o livro, diante de um balcão de carnes refrigeradas. De repente, o espaço do supermercado, associado às compras rotineiras para a sobrevivência humana, é permeado por um ‘alimento’ de cunho espiritual e histórico – as narrativas de vida das mulheres empregadas domésticas de Jackson.

As duas formas de abordar a questão revelam ao leitor e ao espectador que o mercado editorial funciona em torno do fato de que o produto do trabalho de escrita, o livro, deve chegar aos leitores para que qualquer provocação feita comece a existir. Quando Aibileen e Minny, no filme, se deparam com a cena de uma mulher branca lendo o livro, em um lugar visível, no supermercado, onde várias pessoas podem ver e se interessar, igualmente, pela leitura, elas se assustam como se estivessem se dando conta, pela primeira vez, de que tudo o que escreveram será lido por outras pessoas e haverá consequências. No romance, ao assistir ao programa de televisão e ouvir as provocações do apresentador de que a narrativa pode ser sobre Jackson, também se assustam. Tal reação remete ao fato de que tanto a escrita quanto a leitura provocam ressonâncias e podem criar efeitos poderosos.

Quanto ao *design* da capa do livro intradieético, a adaptação filmica não discute a respeito, apenas a materializa: o tom da cor azul e o branco, a fonte utilizada nas palavras e o desenho da pomba da paz. No momento em que as personagens autoras, Skeeter, Aibileen e Minny examinam a capa pela primeira vez, no romance, elas apreciam o design e gostam da pomba branca desenhada. É a pomba da paz e remete a uma mensagem significativa. Aibileen e Minny conversam:

- Acho que a pomba tá bonita.
- A dona Skeeter disse que a pomba da paz é o sinal de que melhores tempos tão por vir. Diz que as pessoas tão usando isso nas roupas lá na Califórnia.
- Não me interessa as pessoas na Califórnia – diz Minny, olhando fixo pra capa. – Só me interessa o que as pessoas em Jackson, Mississippi, vão dizer sobre o livro. (Stockett, 2013, p. 505).

A esperança contida na mensagem do símbolo de um futuro melhor, representada pela pomba da paz, toca a personagem Aibileen no contexto macro da vida e toca Minny no contexto mais próximo da sua realidade. Ao refletir sobre as duas perspectivas a respeito das questões apresentadas acima, no romance e na adaptação fílmica, em sala de aula, é possível analisar na prática o que Ramos e Teixeira (2010, p. 7) afirmam:

Uma das principais contribuições de Bergala contidas na hipótese-cinema é a ideia de que essa arte na escola, como as demais, é um encontro com a alteridade. É algo que causa estranheza, porque rompe com a cultura escolar instituída na qual o cinema, quando nela está, costuma ser didatizado e instrumentalizado como mero recurso metodológico, entre outras de suas restritas formas de habitar os territórios escolares. Contrariando essa lógica, o cinema pensado como alteridade interroga o já visto, remove o instituído, desloca os olhares, inventa ideias,

possibilidades. Outros enredos. Novas imagens. Luminosidades tantas.

A partir da perspectiva percebida no nosso *corpus*, segundo a qual o texto-fonte e o adaptado podem discutir as mesmas questões sob óticas diferentes, de acordo com o que se espera do público que consome cada um dos textos, o escrito e o audiovisual, é possível pensar maneiras de desenvolver, nos estudantes, o olhar para a diversidade, em diferentes formas que a vida em sociedade apresenta.

DA NARRAÇÃO

No romance, as personagens Aibileen, Minny e Srta. Skeeter se alternam como narradoras. Apenas um capítulo tem narrador em terceira pessoa: o capítulo 25, intitulado *O baile*. A primeira narradora é Aibileen; depois o romance é narrado por Minny; e a Srta. Skeeter é a terceira a narrar o texto literário em estudo. A seguir, elas continuam se alternando, normalmente seguindo a mesma ordem: Aibileen, Minny, Srta. Skeeter. O tempo inteiro, portanto, o leitor pode entender que as três participam da produção da narrativa apresentada.

Durante praticamente todo o filme, o espectador entende a Srta. Skeeter como a única autora do livro, a personagem Aibileen como primeira entrevistada e a personagem Minny como segunda entrevistada. Em duas horas e nove minutos de filme, no entanto, há uma cena que apresenta Aibileen e Minny como autoras, tanto quanto Skeeter. A cena se passa na igreja dos negros, para onde vão Minny e Aibileen; elas encontram o

templo lotado, surpreendendo Aibileen. É uma homenagem dos membros da igreja, que reconhecem Aibileen como uma das autoras. Minny é chamada à frente por Aibileen, que reconhece a amiga como co-autora, igualmente. O pastor da igreja entrega a Aibileen um exemplar da obra publicada, em que, oficialmente, consta autor anônimo, com as assinaturas de todas as pessoas presentes. Eles também entregam um exemplar para ser levado à Srta. Skeeter. É a ocasião em que a adaptação fílmica faz o espectador entender que as três são autoras da obra escrita dentro do romance maior.

Na adaptação fílmica, depois da primeira cena em que Skeeter anota o nome do livro a ser escrito, aparece Aibileen sendo entrevistada por ela, respondendo a algumas perguntas sobre a sua vida como empregada doméstica. Quanto à narração do enredo, a personagem Aibileen é quem a assume, como uma representação da entrevista conduzida inicialmente por Skeeter. Ela se torna narradora onisciente e conta toda a história aos espectadores.

Stam (1981, p. 55) afirma que “na arte auto-reflexiva, a mão do artista é, antes de mais nada, visível”. Em *Histórias Cruzadas*, o processo de escrita de um livro é exposto ao leitor e ao espectador. A parceria entre Skeeter e Aibileen inicia na casa da personagem Elizabeth Leefolt, empregadora de Aibileen. Durante um encontro do clube de bridge, Skeeter comunica às amigas que conseguiu um emprego no jornal e pede a colaboração de Aibileen na produção de algumas reportagens. De acordo com as convenções sociais da época, marcadas por racismo, ela faz o pedido a Elizabeth, mulher branca para quem Aibileen trabalha.

Apesar de estar ouvindo toda a conversa, a empregada doméstica não pode decidir por si mesma se vai ou não vai ajudar Skeeter com a coluna sobre serviços domésticos. Quem

tem o poder de autorizar é a mulher branca para quem ela trabalha. A reação de Elizabeth, quando Skeeter faz o pedido, é: “Aibileen, a minha Aibileen?”, como se a amiga estivesse pedindo emprestado um objeto: sapato, o meu sapato?, por exemplo. Skeeter está atenta a isso e fica cada vez mais obstinada para escrever tudo, registrar os fatos e fazer o mundo inteiro ler o que já é tão comum, nos ambientes que frequenta, mas a incomoda. O desejo de mudança é uma provocação para escrever e ela não quer desistir.

Após algum tempo entrevistando Aibileen, na casa de Elizabeth, sobre as dicas a respeito dos trabalhos domésticos solicitados pelas leitoras da coluna do jornal em que está trabalhando, Skeeter começa a falar sobre o problema do racismo e pergunta se Aibileen não deseja mudar as coisas. É uma situação constrangedora para Aibileen, que precisa manter o emprego, além de estar ciente de tantas outras questões envolvidas.

Tendo sido abordada, na parada de ônibus, pela Srta. Skeeter, que propõe a participação na escrita do livro, Aibileen menciona Jim Crow e alguns relatos sobre pessoas negras severamente punidas por terem ousado se expressar quanto à opressão sofrida. Ela se nega a participar do projeto arriscado de Skeeter e vai para casa a pé. Em seguida, como quem conhece de cor, narra uma lista de regras sobre o que as pessoas negras podem e o que não podem fazer:

Ninguém pode solicitar que uma mulher branca amamente em alas ou quartos onde haja homens negros.

Livros não deverão ser trocados entre escolas de brancos e escolas de gente de cor, mas deverão

continuar sendo usados pela raça que primeiro os utilizou.

Nenhum barbeiro de cor poderá trabalhar para mulheres ou meninas brancas.

Toda pessoa que publicar, divulgar ou circular temas escritos a favor da aceitação pública de igualdade entre negros e brancos está sujeita à prisão.

Durante a narração de Aibileen, Skeeter aparece saindo da biblioteca do Capitólio levando na mão esquerda um exemplar do panfleto intitulado “MISSISSIPPI: Leis de Conduta de Não Brancos e outras minorias”. Não há fala de Skeeter, só a sequência de sua saída da biblioteca e, posteriormente, ela sentada em um banco, em frente ao local, lendo o que Aibileen está narrando. A personagem realiza, portanto, uma pesquisa sobre o ambiente em que precisa penetrar para colocar em prática o seu projeto de escrita de uma narrativa sobre a realidade que pouco conhece – e admite que precisa se informar a respeito, a fim de se considerar legitimamente apta a empreender o feito. O romance, por sua vez, apresenta o momento da pesquisa de Skeeter sob sua própria narração, entrando no espaço da biblioteca em que a personagem procura material para estudar:

Na sala sobre a história do Mississippi, procuro qualquer coisa que fale remotamente de relações interracialis. Encontro apenas livros sobre a Guerra Civil, mapas e velhos catálogos telefônicos. Eu me equilibro nas pontas dos pés para ver o que está na prateleira mais alta. É aí que enxergo um livreto, deitado de lado em cima do *Mississippi River Valley Flood Index*. Uma

pessoa de tamanho normal nunca o teria visto. Puxo-o para baixo, para ver a capa. O livreto é fino, impresso em papel vegetal, um pouco amassado, encadernado com grampos. “Compilation of Jim Crow Laws of the South”, diz a capa. Abro o livro, que estala e faz um pouco de barulho.

O livreto é simplesmente uma lista de leis dizendo o que pessoas de cor podem e não podem fazer em vários estados sulistas. Passo os olhos pela primeira página, intrigada sobre a razão de isso estar aqui. As leis não são nem ameaçadoras, nem amigáveis, apenas citam os fatos:

[...]

Leio quatro das vinte e cinco páginas, estupefata com a quantidade de leis que existem para nos separar. [...] Todos nós sabemos dessas leis, vivemos aqui, mas não falamos a respeito delas. Essa é a primeira vez que as vejo escritas. (Stockett, 2013, p. 227-228).

A Srta. Skeeter, então, entende melhor a dimensão da situação de perigo em que se coloca ao se reunir com as empregadas domésticas negras para escrever um livro que expressa a realidade da condição da mulher que vive uma relação de trabalho racista e opressora. Tanto no romance quanto na adaptação filmica, a sua atitude de realizar pesquisas a respeito do assunto sobre o qual escreve, é exposto ao leitor/espectador, seja com a participação da personagem Aibileen, na adaptação filmica, ou não. Ela observa que a consciência coletiva conhece todas as leis, mas nunca se fala a respeito delas; além disso, só agora ela estava realmente vendo

as normas, por escrito, pela primeira vez na vida. Na verdade, ela toma consciência de que a segregação que separa as pessoas pela cor da pele está registrada por escrito, como determinação legal, algo que exerce um efeito potente de deixá-la estupefata. Na adaptação fílmica, uma das primeiras cenas que mostram a segregação ocorre num posto de gasolina, quando Skeeter encontra-se no cadillac da família, observando o cinema, bem ao lado, e as pessoas negras entrando separadamente.

A sua reação é um olhar de insatisfação, com rugas na testa e os cantos da boca pressionados. São marcas de contrariedade, como quem pensa: o que eu estou vendo não está certo, não me agrada. A entrada para as pessoas de cor fica ao lado da edificação em que se encontra o cinema, sem cobertura para proteger a clientela do sol ou da chuva, se for o caso, e as pessoas negras devem subir uma escada para chegar ao local designado a elas, separado do local designado às pessoas brancas. Tal sequência nos faz lembrar de Rancière, quando comenta: “O cineasta insere as imagens-ação, as imagens-percepção e as imagens-afeto em um sistema de relações que as enquadra e as transforma” (Rancière, 2012, p. 31). Em uma sequência sem qualquer fala, apenas as imagens e a interpretação da atriz podem fazer o espectador perceber o que se passa na mente da personagem, diante da situação que se apresenta. Linda Hutcheon, recorrendo aos teóricos Gidding, Selby e Wensley (1990), ensina:

Contar não é o mesmo que mostrar. Tanto as adaptações para o palco quanto para a tela devem usar o que Charles Sanders Peirce chamou de signos indexicais e icônicos – isto é, pessoas de verdade, lugares e coisas –,

enquanto a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais (Hutcheon, 2013, p. 73).

Assim como o texto-fonte expressa em palavras o sentimento de cada uma das personagens e as descrições dos fatos ocorridos, o cinema tem outros recursos para transmitir as mesmas informações. Ainda sobre a leitura que Skeeter faz do material normativo a respeito da conduta dos negros, tanto o romance quanto a adaptação fílmica revelam o caráter ativo e criativo do ato de ler. Hutcheon (2013, p. 37) afirma:

Ambas leitura e escrita são exercícios ativos e criativos e sempre foram; talvez seja apenas o grau de autoconsciência quanto às suas naturezas quase paralelas que aumentou. Na metaficção, o leitor ou o próprio ato de ler frequentemente se tornam partes tematizadas da situação narrativa, reconhecidas como tendo uma função coprodutora.

A leitura, tanto no momento em que Skeeter lê o material normativo, quanto no momento em que as pessoas começam a ler o livro já publicado, é um aspecto importante na adaptação fílmica e também no romance, que revela a estratégia metaficcional descrita na citação acima, no contexto do *corpus* deste trabalho. Tanto o romance quanto a adaptação fílmica revelam ao leitor e ao espectador as consequências do ato de ler. Ou seja, quando as personagens escritoras se deparam com as pessoas lendo o produto do seu trabalho, o livro pronto, elas assumem uma nova postura em relação aos riscos que sofrem por terem realizado tão ousado projeto. É a narrativa

concedendo uma função coprodutora ao ato de ler, o que torna a leitura uma parte tematizada da situação narrativa.

DA CONDIÇÃO DE ESCRITORAS

A escrita do livro de entrevistas acontece, mesmo que Aibileen seja a única empregada doméstica negra a participar. No romance, ela escreve a própria história em co-autoria. Assim, o livro de entrevistas ainda não conta com entrevistadas, exatamente. As outras empregadas domésticas comentam o assunto, nas suas conversas, já que Aibileen tenta convencer as colegas a participarem. Mas o receio é grande, sobretudo porque Skeeter é branca. Questionamos: teria ela lugar de fala (Ribeiro, 2020) para narrar os conflitos das empregadas negras?

Na adaptação fílmica, Minny expressa a preocupação de maneira enérgica. Ela entra pela cozinha, na casa de Aibileen, e Skeeter está presente. Zangada, fala que está indignada com o que vê e sai batendo a porta. Vai até o lado de fora, batendo os pés com firmeza e, como quem não acredita no que está para fazer, para e volta a entrar, determinada. Skeeter se assusta e fica de olhos arregalados, imóvel. Minny faz questão de estabelecer regras para se sentir no controle da situação. Ela está em seu bairro negro, na casa de sua melhor amiga negra, diante de uma mulher branca. É o seu território, seu lugar negro. Ali, pelo menos naquela situação, ela precisa estar no comando. A personagem está com o dedo indicador da mão direita em riste, a sua fala é aguda, os cantos da boca e o pescoço muito tensos. Ela aceita que a sua experiência, como empregada doméstica negra, em casa de famílias brancas, seja

escrita, mas a mulher branca precisa entender que não se trata de um jogo; é um caso muito sério. Elas precisam se entender quanto à gravidade da situação.

No romance, a narração feita por três diferentes narradoras, cada uma contando a história de acordo com a sua própria perspectiva, é uma importante estratégia metaficcional, pois ressalta a alteridade, o fato de que as mesmas experiências podem ser sentidas de maneiras diferentes, em cada um dos indivíduos que as vivenciam. O cinema, especialmente quanto aos filmes pensados para alta bilheteria e premiações, na indústria cinematográfica de alcance mundial, como *Histórias Cruzadas*, ainda não se abriu à possibilidade de dividir o protagonismo – ou o papel principal, o chamado prêmio de melhor atriz – entre mais de uma personagem. Assim, a narração da adaptação fílmica é assumida por Aibileen (e a atriz Viola Davis concorreu ao prêmio de melhor atriz), não como escritora, mas como principal entrevistada, pois a condição de escritora e entrevistadora da obra intradieética é dada a Skeeter. Quanto ao aspecto econômico da adaptação fílmica como a que estamos analisando, Linda Hutcheon (2013) oferece uma explicação bastante pertinente que devemos considerar, para refletir sobre as diferenças entre o texto literário e o filme:

[...] o aspecto econômico é um fator condicionante da adaptação em todos os modos de engajamento. [...]; a escritura de romances é sincronizada para coincidir com o lançamento de um filme. [...] As editoras publicam novas edições de obras literárias adaptadas no mesmo período do lançamento da versão cinematográfica, e invariavelmente

colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa. Questões econômicas gerais [...] devem ser consideradas em qualquer teoria geral da adaptação (Hutcheon, 2013, p. 57).

A atribuição do papel de escritora a Skeeter, na adaptação, causa algumas incoerências. O filme não tem uma cena em que Aibileen escreve as suas próprias histórias num bloco de anotações, como no romance, mas na cena em que é demitida da casa de Elizabeth, por Hilly Holbrook, ela diz que as pessoas estão comprando o livro que ela escreveu. Na homenagem feita pelos membros da igreja, é também declarada escritora do livro, tanto quanto Skeeter. É o texto literário influenciando a adaptação, que não tem muito espaço para preencher algumas lacunas. Ainda, pequenas incompatibilidades podem existir, causando até algumas reflexões políticas, que podem ser discutidas em outros trabalhos, como a semelhança entre as despensas da casa de Aibileen, mulher trabalhadora pobre, e a da casa de Skeeter, de família produtora de algodão, rica. O romance, ao descrever a situação financeira de Aibileen, menciona produtos que a vizinha planta no seu quintal e que servem para complementar as lacunas que o salário não pode preencher, quanto às necessidades de alimentação. São detalhes, talvez, que o cinema coloca para procurar causar a sensação de igualdade entre as personagens envolvidas na escrita do livro. De fato, “o cinema não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado” (Turner, 1997, p. 56).

Uma outra questão que envolve a condição de escritora da personagem Skeeter é a situação em que ela precisa escrever a própria narrativa de vida, como pessoa branca que vive na casa da família e foi educada por uma empregada doméstica negra. A editora faz questão do capítulo em que a escritora branca narra a sua versão sobre o que é ter uma mulher negra trabalhando na sua casa de família branca. Trata-se de uma questão delicada, pois a saída da empregada Constantine da sua casa é ainda uma história não contada em detalhes na sua casa, e perturba muito a cabeça da jovem, que aprendeu a amar a empregada da família.

No romance, Aibileen, que é também escritora da obra escrita em conjunto, escreve tudo o que sabe e entrega o material a Skeeter, que toma conhecimento dos fatos que envolvem a sua própria história, através da leitura do relato escrito pela sua colega de trabalho, a co-autora Aibileen. O recurso metaficcional de expor o ato de elaborar o texto literário, expressa, então, que mesmo a realidade pode ser revelada apenas através da escrita. Gustavo Bernardo afirma:

A ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de “dizer a verdade” supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de “firmar uma verdade” supõe uma verdade possível dentre outras.

A verdade “mesma” é cinzenta, sensaborosa e, em última análise, inacessível, ao passo que a verdade do poeta é colorida, suculenta e intensa (Bernardo, 2010, p. 182).

Na adaptação fílmica, a narrativa sobre a saída de Constantine da casa da família de Skeeter é totalmente contada pela mãe de Skeeter, que exige saber de tudo o que aconteceu. É uma sequência que parece emocionar mais os espectadores do que teria sido, caso tivéssemos Skeeter lendo o texto, com a narração de Aibileen ao fundo. Assim, a adaptação fílmica e o texto literário possuem diferentes maneiras de revelar as estratégias metaficcionais, mantida a autorreferencialidade, pois nos dois textos não há dúvidas de que o processo de escrever um livro, suas dificuldades e efeitos, é exposto aos leitores e espectadores.

DA CONDIÇÃO DE LEITORES

A televisão está mostrando a marcha de Martin Luther King para a capital do país. Duzentas e cinquenta mil pessoas participam, inclusive sessenta mil pessoas brancas. Aibileen e Minny estão na igreja, com algumas pessoas, assistindo. “– O Mississippi e o mundo lá fora são dois lugares bem diferentes – diz o diácono, e todo mundo concorda, pois não é que é verdade?” (Stockett, 2013, p. 382). Na adaptação fílmica, as cenas em que os programas de televisão mostram notícias sobre o movimento antirracista aparecem nas casas de pessoas brancas, com os empregados negros acompanhando. São espectadores das notícias, seja em forma de entrevista a Malcolm X, seja sobre a marcha de Martin Luther King.

Tanto quanto mostra as escritoras, a obra mostra leitores e espectadores. O ato de assistir e o ato de ler, no romance ou na adaptação fílmica, provocam diferentes reações. A condição de leitor/espectador se duplica, causando a dupla possibilidade

de análise. O que é o ato de ler/assistir ao filme, diante da atitude dos personagens, que também leem/assistem? Adriana Fresquet compreende a importância de levar uma discussão assim para a escola:

[...] é possível passar pela experiência de três gestos cinematográficos, que são intelectuais também. A *escolha*, a *disposição* e o *ataque*, são gestos recorrentes na pré-produção, na produção e na pós-produção. Extrapolar sua intensidade para o universo da educação é apenas um exemplo da luz do que chamamos a potência pedagógica do cinema. (Fresquet, 2010, p. 2).

As possibilidades pedagógicas em torno da discussão a respeito da leitura e da recepção dos trabalhos que as pessoas realizam e publicam são inúmeras. No romance *A Resposta*, quando o livro está publicado e as pessoas são vistas lendo, Minny conversa com Aibileen e se surpreende por estar calma e a amiga apreensiva. Costumeiramente, o comportamento das duas é o oposto disso. A resenha do livro que elas escrevem já foi mostrada no programa de tevê. O apresentador instigou a ideia de que a história se passa em Jackson e faz as pessoas procurarem saber a respeito. As personagens sentem forte receio quanto à reação de Hilly Holbrook, a líder branca que provavelmente desejará se vingar; Minny conforta Aibileen:

– Escute – digo, porque uma coisa começa a fazer sentido. – Já que Dennis James fez tanto estardalhaço a respeito, a gente *sabe* que ela vai

ler. Todo mundo na cidade vai ler, agora. – E, enquanto digo isso, me dou conta que é verdade. – Não chore ainda, porque talvez as coisas tão acontecendo bem do jeito que tinham que acontecer. (Stockett, 2013, p. 517).

A reação de Aibileen parece expressar o resultado acumulado de todo o receio contido no processo de escrita da obra já publicada. Agora, sim, as consequências vão bater à sua porta. Minny já estava preparada, consciente do que iria enfrentar. Skeeter também enfrentaria as suas consequências. Outra ocorrência de metaficcionalidade se relaciona com a descrição da causa do rompimento do seu namoro com Stuart. No romance, o rompimento ocorre duas vezes e a primeira delas não tem qualquer motivação relacionada à publicação do livro. A adaptação fílmica reduz ainda mais a participação masculina, na narrativa, omitindo toda a história do noivado anterior de Stuart. O segundo rompimento, no romance, é motivado pela sensação de Stuart sentir-se enganado, quando leva um anel de noivado para pedir Skeeter em casamento. Na adaptação fílmica, Stuart rompe o relacionamento somente depois de ver o livro publicado e por se sentir ofendido como indivíduo pertencente à classe de pessoas brancas. Assim, percebe-se que a cena também torna o ato de ler (de Stuart) uma parte tematizada da narrativa que ora analisamos.

A adaptação fílmica parece ressaltar o aspecto metaficcional, de modo mais apropriado, quanto ao término do relacionamento de Skeeter e Stuart, que no romance. A insegurança do rapaz, quanto aos sentimentos que nutria pela ex-noiva, não faz parte da narrativa fílmica. No filme, o jovem rompe relações unicamente pelo fato de que se escandaliza em tomar conhecimento do trabalho de escrita empreendido pela

namorada, expondo ao espectador a informação de que a escrita envolve consequências à escritora na sua vida pessoal e a mulher branca vive isso tanto quanto as mulheres negras, que se arriscam até mesmo na sua integridade física.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance em estudo, *A Resposta*, e a sua adaptação fílmica, *Histórias Cruzadas*, são essencialmente metaficcionalis por conterem uma narrativa dentro da narrativa e por revelarem como se dá o processo de elaboração e publicação de um texto literário. Ao levantar questões relevantes sobre a realidade das personagens, no contexto da narrativa estudada, entre ficção e realidade, os textos se abrem aos leitores e aos espectadores, impulsionando a aprendizagem. O ato de adaptar o romance também provoca, em termos pedagógicos, reflexões sobre a metaficção em linguagem fílmica, em que outros recursos de linguagem se fazem presentes. Além disso, quanto à experiência humana, a adaptação pode impulsionar diversas conexões com o aprendido, a escola e a realidade, sobretudo no Brasil, em que o racismo e a violência contra as pessoas negras ainda são muito presentes. A escrita autorreferente analisada no *corpus* apresenta-se também como uma possibilidade para o exercício do protagonismo dos estudantes, que, como na ficção autorreferente, podem aprender a olhar para si mesmos e, ao fazê-lo, olhar para os outros.

Ambas as narrativas literária e fílmica apresentam personagens escritoras, inexperientes, que escrevem e publicam um livro; personagens que encaram a realidade com

insatisfação e resolvem escrever para modificar o que lhes desagrada. Elas entendem que a escrita do texto pode representar resistência, luta contra a opressão. Estudantes da Educação Básica podem também se sentir inspirados a praticar a atividade da escrita literária e narrar suas histórias de vida.

As redes sociais, meios pelos quais os/as adolescentes do Ensino Fundamental se comunicam com mais liberdade, costumam colocar as pessoas como personagens. A pessoa que posta no Instagram, no Facebook, no Twitter costuma elaborar as postagens sobre si mesmo, às vezes, inclusive, manipulando a realidade. É um exercício autoficcional que a escola pode utilizar para desenvolver conhecimentos novos e mais significativos, através da literatura e da arte, com muito proveito e senso crítico. As discussões realizadas ao longo do trabalho apontam para a viabilidade do ensino de estratégias metaficcionais na Educação Básica.

Concluimos entendendo que, sim, a educação pela literatura metaficcional é capaz de desenvolver competências e habilidades que podem preparar os jovens cidadãos a olharem melhor para si mesmos e para a realidade ao seu redor, com postura crítica, refletindo, analisando, discutindo e questionando o que venha a ser oferecido como “verdade”. Confirmamos que as poéticas e políticas da metaficção (Azerêdo e Corseuil, 2019), no contexto da Educação Básica, podem favorecer o desenvolvimento da capacidade de olhar para além do que é posto ou estabelecido como regra, a fim de ensinar jovens cidadãos a quebrar paradigmas, questionar a realidade, pensar criticamente, olhar por dentro e por fora, escrever o mundo, na condição de protagonistas, para ter esperança num futuro melhor.

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda e CORSEUIL, Anelise (orgs.) **Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção**. Campinas: Pontes Editores, 2019.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017.
http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_ve rsaofinal_site.pdf

COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.

FRESQUET, Adriana. Dossiê cinema e educação: uma relação sob a hipótese da alteridade. **Revista Contemporânea de Educação**. Rio de Janeiro, v. 5. n. 9, pp. 1-7, jan./jul. 2010.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes da Educação Básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HOOKS, bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. In: BRANDÃO, Izabel (orgs). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017-A.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. London and New York: Routledge, 1980.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2020.

PIMENTEL, Lucilla da Silveira Leite. **Educação e cinema: dialogando para a formação de poetas**. São Paulo: Cortez, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

SANTOS, Jenison Alisson dos. A verdade das mentiras: desdobramentos reflexivos em *Como água para chocolate*. In: AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (orgs). **Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção**. Campinas: Pontes Editores, 2019.

STAM, Robert. Homo Ludens: O Gênero Auto-Reflexivo no Romance e no Filme. In.: **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. Política da reflexividade. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

STOCKETT, Kathryn. **A Resposta**. 7ed. Tradução Caroline Chang. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

STOCKETT, Kathryn. **The Help**. New York: Berkley, 2009.

TAYLOR, Tate. **Histórias Cruzadas (The Help)**. Dreamworks Pictures e Reliance Entertainment. Produção 1942 Pictures e Harbinger Pictures. Elenco: Allison Janney, Bryce Dallas Howard, Emma Stone, Jessica Chastain, Octavia Spencer, Viola Davis e outros. Direção e roteiro: Tate Taylor. Baseado na obra de Kathryn Stockett.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

WAUGH, Patricia. **Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 2003.

REFIGURAÇÕES DE INÊS DE CASTRO NO ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS DE SEOMARA DA VEIGA FERREIRA

Leandro Almeida
Valéria Andrade

*Não há oposição entre o vivo e o não vivo.
Todo ser vivo não apenas está em
continuidade com o não vivo, mas ele é seu
prolongamento, sua metamorfose, sua
expressão mais extrema.*

Metamorfoses, Emanuelle Coccia, 2020

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre figuras míticas representativas de culturas e tradições vem se tornando uma tônica na área dos estudos literários contemporâneos desenvolvidos a partir da intersecção entre interculturalidade e temporalidade, em vista de essas narrativas míticas ancestrais, lidas pela ótica de uma hermenêutica utópica, ajudarem a lidar com os desafios da atualidade. Talvez nossas sociedades nunca estiveram tão carentes dos ideais de ancestralidade quanto nos dias atuais, isto é, de um retorno ao passado, da retomada das figuras históricas, lendárias, míticas e heroicas cujos enfrentamentos, vitórias e derrotas dos seus tempos parecem servir de exemplo para catalisar forças para viver o mundo contemporâneo.

Vivemos, pois, dias de esquecimento do passado e avanço desenfreado para um futuro questionável, razão que esse estudo assevera a imprescindibilidade de desenterrar princípios do passado para guiar, por um caminho seguro, a nossa jornada rumo ao futuro.

Nessa perspectiva, prezar a presença das(os) mortas(os) e dar ouvidos às reverberações múltiplas de suas vozes é, sobremaneira, um achado, um ganho, uma vez que ainda podem ser atuais, inovadoras(es) e até parceiras(os) de interlocução, porquanto o diálogo simbólico com as(os) mortas(os) engendra possibilidades de inventar o futuro. Em se tratando de uma mulher mítica em particular, D. Inês de Castro, para além de sua condição histórica e memorável de rainha *post mortem* de Portugal do século XIV, faz a passagem para a esfera de além-vida, permanecida na condição de mito que a eleva da tumba à retumbância (Almeida, 2021).

Nas últimas décadas, tem-se observado que a presença de D. Inês de Castro nos estudos literários portugueses contemporâneos vem contribuindo para a formalização de um campo investigativo de temática inesiana na grande área de Linguística, Letras e Artes em intersecção com as Ciências Humanas e Sociais que perpassa as dimensões históricas, lendárias e míticas sobre a rainha coroada após a morte. No entanto, é preciso lembrar que uma significativa parcela desses estudos tem evidenciado uma análise do protagonismo de D. Pedro I de Portugal como narrador e/ou voz condutora do enredo. Diante deste cenário em que se observa uma representativa sujeição de D. Inês de Castro ao heroísmo de D. Pedro I, mesmo figurada na voz narrativa, verificou-se o interesse em investigar no romance histórico português contemporâneo *Inês de Castro: A Estalagem dos Assombros*, da escritora lisboeta Seomara da Veiga Ferreira, algo que chama

atenção, isto é, a voz narrativa de uma mulher que reverbera e/ou conduz o enredo, a fim de analisar a representação da figura D. Inês de Castro na perspectiva da voz feminina, a de D. Beatriz, mãe do infante D. Pedro e rainha regente de Portugal¹.

Muitas(os) foram as mulheres(homens) historiadoras(es) e poet(is)as que recontaram a história de Inês de Castro desde a sua morte há mais de seis séculos. Contudo, ainda hoje o episódio inesiano nos assombra e inspira a extrair da história de vida e morte dessa heroína trágica ensinamentos que contribuem para redefinir o cenário atual no tocante às relações de pares amorosos e projetar um futuro melhor. No bojo das obras romanescas inesianas de autoria de mulheres estão títulos como *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), de Augustina Bessa-Luís (1922-2019); *A Trança de Inês* (2001), de Rosa Lobato de Faria (1932-2010); *Minha querida Inês* (2011), de Margarida Rebelo Pinto; *Inês* (2016), de Maria João Fialho Gouveia. Assim sendo, no item que segue, apresentamos uma síntese do enredo histórico-mítico dos amores de D. Pedro e D. Inês de Castro.

PEDRO E INÊS: O MITO DO AMOR ATÉ AO FIM DO MUNDO

Fundado em 1152, o Mosteiro de Alcobaça, conhecido como Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, é um

¹ Essa é a perspectiva que no presente artigo compartilhamos dos resultados da pesquisa *Três Espectros Assombrosos: Inês de Castro no romance histórico português de Seomara da Veiga Ferreira* (Almeida, 2023), desenvolvida no âmbito da Licenciatura em Letras-Língua Portuguesa na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

complexo religioso situado na cidade de Alcobaça, no distrito de Leiria, região do Centro, em Portugal. Nele estão dois monumentais túmulos de mármore esculpido, postos frente a frente, pés contra pés. São os túmulos de D. Pedro, rei de Portugal, e de D. Inês de Castro, os mais conhecidos amantes portugueses do século XIV.

Como consta na tradição da narrativa mítico-histórica, ou seja, a partir da leitura de uma porção significativa da fortuna histórica e literária que tematiza o caso do célebre par amoroso, D. Pedro, herdeiro do reino, se apaixonou por uma dama de companhia da sua esposa D. Constança Manuel, a galega D. Inês de Castro. Constança era filha de D. João Manuel de Castela – príncipe de Vilhena e Escalona, duque de Penafiel e tutor de Afonso XI de Castela.

Inês, por sua vez, era uma mulher lindíssima, de olhos verde-esmeralda e cabelos dourados. Não seria exagero a alcunha que recebera de “Colo de Garça”, dada a alusão à ave de beleza deslumbrante, postura elegante e pescoço esguio. Afirma Maria Emilia Miranda de Toledo (2008) que à beleza de Inês somava-se sua extrema elegância, valendo-lhe, portanto, aquele cognome. Tais atributos despertariam no herdeiro da Coroa portuguesa uma arrebatadora paixão, que mantém com ela um romance, que perdurou por dez anos após a morte de D. Constança (Toledo, 2008). A fim de ilustrar a evidência da exaltação à beleza da galega por parte das romancistas contemporâneas, por sua vez de tradição espanhola, a escritora María Pilar Queralt del Hierro, no romance *Inês de Castro* (Hierro, 2005), dá voz a uma ama cuidadora de Inês, a qual declara em tom solene aquilo que o destino se encarregaria de tornar real pelo vaticínio de suas palavras: “um príncipe amarar-te-á pelo teu colo de garça e pelos teus cabelos

loiros e as tuas fronteiras virão a ser cingidas por uma coroa real” (Hierro, 2005, p. 28).

A partir dos estudos realizados por historiadores interessados na temática inesiana, a exemplo do célebre cronista Fernão Lopes (1380-1460), que escreveu a *Chronica de El-rei Dom Pedro I (1440 e 1450)*, ou mesmo um historiador mais atual como o português A. Pedro Gil, que escreveu *Os grandes julgamentos da história: o processo de D. Inês de Castro* (Gil, 1975), são conhecidos os diversos conflitos protagonizados pela família real portuguesa da época, cujas notícias não ficaram, pois, confidenciadas entre o séquito real.

Tomamos nota de que a bela Inês era filha do nobre D. Pedro Fernandes de Castro, mordomo-mor do rei D. Afonso XI de Castela, com a dama portuguesa Aldonça Lourenço de Valadares. No entanto, tal linhagem era mal vista pela corte portuguesa, pelo receio de que o futuro rei de Portugal descendesse da família castelhana de Inês, visto que seu pai era um dos fidalgos mais poderosos do reino de Castela, bem como seus irmãos, D. Fernando de Castro e D. Álvaro Perez de Castro, os quais eram influentes na corte castelhana, além de terem a prestigiosa amizade do príncipe português D. Pedro.

Desse modo, a Castro, epíteto que também seria dado à jovem castelhana, representava para o então rei D. Afonso IV – antepenúltimo rei da dinastia de Borgonha –, ameaça à corte portuguesa, isto é, um estratagema arquitetado por Castela para tomada do reino. Os amores de Pedro e Inês, a essa altura, portanto, transcendiam de simples escândalo familiar para constituir um iminente perigo para a estabilidade do Reino. Temia o rei pela sorte de seu neto legítimo D. Fernando, herdeiro do trono, por morte de D. Pedro, temor que advinha do crescente domínio dos Castros sobre o ânimo do príncipe. Intriguistas e megalômanos, os irmãos de Inês poderiam

induzir o Infante a um mau reinado e, sem escrúpulos, se desfariam do frágil Fernando, para que um de seus sobrinhos, filhos de Inês, assumisse o trono português (Toledo, 2008).

Ciente da eminente atração dos amantes que já se fazia notícia entre toda a corte e a clerezia, D. Constança Manuel, estrategicamente, convida D. Inês de Castro para madrinha do infante D. Luís, fruto de seu casamento com o príncipe, pois era sabedora de que esse vínculo sagrado os tornaria imprudentes diante da lei de Deus reproduzida pela tradição da igreja. No entanto, o infante morre com poucos dias de nascido, cortando os laços de parentesco religioso entre D. Pedro e D. Inês de Castro, o que enfraquece os esforços da legítima esposa, inclusive, deixando-a debilitada em saúde.

Como medida contra o perigoso romance, em 1344 Inês de Castro é exilada por ordem real, abrigando-se no castelo de Albuquerque, na fronteira castelhana, onde fora criada por sua tia D. Teresa de Albuquerque, casada com Afonso Sanches, filho ilegítimo de D. Dinis, ou seja, meio-irmão de Afonso IV. Diante do que se sabe, os amores de Pedro e Inês puderam vencer a distância, não sendo esse o impedimento da ligação amorosa. D. Constança morre por razões de doença em 1345, embora alguns historiadores evidenciem sua enfermidade como sendo decorrente do camarço pela traição do seu marido com sua melhor amiga, o que coadjuvou para que D. Pedro pudesse viver com D. Inês de Castro.

Estando o infante de Portugal livre dos laços matrimoniais e religiosos em relação à falecida esposa, os amantes se veem absolvidos do sentimento de culpa decorrente do romance proibido. Na sequência dos acontecimentos, resultam os nascimentos de quatro filhos do casal: Afonso, que morreu em 1346, pouco após nascer, João em

1349, Dinis em 1354 e Beatriz em 1347, causando demasiada consternação ao monarca D. Afonso IV.

Com toda a cólera canalizada na Castro, em 7 de janeiro de 1355, valendo-se da ausência do príncipe D. Pedro, o rei de Portugal, persuadido por três conselheiros do Reino, faz consumir sua ordem de execução de D. Inês de Castro, sob a alegação de alta traição à nação e à corte portuguesa. Sendo assim, segundo o relato do historiador A. Pedro Gil, a galega D. Inês de Castro “foi degolada pela garganta, pormenor que assinala uma execução em tudo conforme aos costumes da época, pois essa era a forma honrosa das execuções capitais, e com tal reservada aos membros da nobreza” (Gil, 1975, p. 15-16).

A autora portuguesa Seomara da Veiga Ferreira, em seu romance histórico *Inês de Castro: A Estalagem dos Assombros* (Ferreira, 2006), reforça esse fato histórico por meio do relato da narradora D. Beatriz, rainha de Portugal. Em conversa confidencial com sua serva Maria Migueis, carinhosamente chamada de Dona Doce, descreve a seguinte cena de execução:

E ela lutou, Dona Doce, lutou desesperadamente. Arranhou-os, mordeu-os, defendeu-se como pôde, chorando, um choro prolongado quase animal, sentido, já sem a força do terror, como sucede com os animais que a caça abate e desfalecem antes do minuto final. Eles empurraram-na e ela, desemparrada, começou a tombar. Nesse momento, como um raio, o algoz deu um passo, fazendo encolher acima do joelho o curto saio de cabedal de seu vestido, e **cortou-lhe a cabeça com a afiada espada, num só golpe, de lado, do lado direito.**

Ela ainda tentou proteger a face com a mão direita que ficou também decepada. A cabeça de lindos cabelos cor do Sol caiu de pé, como por milagre de equilíbrio, sobre o pescoço de onde brotava um caldal quente, espumoso e vermelho (Ferreira, 2006, p. 86, grifo nosso).

O cruel episódio se passou onde Inês residia, no Paço da Rainha Santa, D. Isabel, avó de Pedro, junto ao Convento de Santa Clara, em Coimbra, lugar posteriormente conhecido como *Quinta das Lágrimas*, onde estava com seus infantes. A fantasia mítica potencializada pela estética literária tornou “floreada”² a história, notadamente ao dizer que as ninfas do Rio Mondego, lugar onde viveram os amantes e lar da segunda família de D. Pedro, se encarregaram de chorar a morte e a memória daquela que fora a deusa daquele rio de lágrimas eternas que, misturadas ao seu sangue escorrido na fonte dos encontros amorosos – *Fonte dos Amores* –, perpetuam a memória do infortúnio pelas mágicas algas carmesins.

Sobre a relação do par amoroso com a Fonte dos Amores, o célebre escritor português Luís Vaz de Camões escreve/canta sua versão do episódio no Canto III de sua epopeia *Os Lusíadas*, dedicado a Inês de Castro, conforme ilustra o trecho a seguir:

As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo **chorando** memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura
As **lágrimas** choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que ainda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.

² Termo utilizado pelo poeta brasileiro Fábio Sombra em *A história de Inês de Castro ou dama lourinha que, depois de morta, virou rainha* (Sombra, 2011).

Vede que fresca fonte rega as flores,
Que **lágrimas são a água** e nome Amores
(Camões, 2002, p. 51, grifos nossos).

Este crime de assassinato passível de qualificação como feminicídio *avant lettre* (Andrade, 2021), em contexto íntimo³, provoca a revolta do infante D. Pedro contra o rei D. Afonso IV, razão que se inicia uma guerra civil entre pai e filho, tendo o príncipe o apoio dos irmãos de Inês de Castro e soldados galegos. Quando o infante D. Pedro teve conhecimento da morte de D. Inês de Castro, sua indignação não teve limites. Sem demora, disposto a abrir guerra civil, levantou uma hoste, se é que se pode dar esse nome a uma estranha mescla em que havia de tudo, isto é, soldados galegos trazidos pelos irmãos de Inês de Castro, homens-de-armas dos seus partidários portugueses, e até malfeitores que se ofereceram na esperança de benefício. O infante concentrou essas forças ao norte do Douro, região onde ficavam situadas as terras dos principais conselheiros do pai, e passou a assolá-las, feito que veio pôr cerco ao Porto, na intenção de fazer dessa cidade centro da sua rebelião (Gil, 1975).

Ao cessar da guerra, inclusive por intervenção da rainha D. Beatriz em apaziguamento, se estabelece o armistício. Morto o rei em 28 de maio de 1357, o príncipe ascende ao trono e, em seguida, abre perseguição contra os três assassinos de D.

³ Referindo-se a dois contextos de ocorrência de feminicídios no Brasil, o íntimo e o não íntimo, a juíza de Direito Adriana Ramos explicita, em relação ao primeiro, aquele em que a violência letal sofrida pela mulher é oriunda da relação afetiva vivenciada com um companheiro, ou em um contexto familiar por parte de algum parente ou pessoa próxima do convívio com a vítima. O não íntimo refere-se à violência contra a mulher cometida por sujeitos que não vivenciam o contexto familiar ou afetivo com a vítima (Melo, 2018).

Inês de Castro, Álvaro Gonçalves, Pero Coelho e Diogo Lopes Pacheco.

Os dois primeiros estavam refugiados em Castela, mas por troca de presos políticos, D. Pedro faz um tratado de extradição com D. Pedro de Castela. Capturados e executados, foram-lhes extirpados os corações, um pelas costas, outro pelo peito e depois queimados, pelo que os gritos agonizantes dos assassinos foram, para o justiceiro D. Pedro, como um salmo aos ouvidos, uma trova à concretude de sua vingança. A execução se dava enquanto o desolado príncipe estava a comer um banquete, por isso a fama de “o cru” e/ou “o justiceiro”. Disfarçado, o terceiro conselheiro conseguiu fugir para França, de quem não se obteve notícias.

Tamanha era a saudade sentida por D. Pedro que, por não aceitar a maldição que estivera sujeito em razão da separação de sua amante, seis anos depois de sua morte, a levanta da sepultura. Por sua ordem, o corpo de Inês de Castro foi transladado da campa rasa no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra para o rico túmulo de calcário no Mosteiro de Alcobaça (1362). Num itinerário com a extensão de 17 léguas, a transladação foi feita por entre círios acesos e acompanhada por fidalgos, donzelas e “muita clerezia”. O corpo da amada de Pedro baixou sepultura acompanhado de missa e de grande solenidade. E foi a mais honrada transladação que até aquele tempo em Portugal fora vista (Toledo, 2008).

Como último ato de ousadia e movido pelos sentimentos simultâneos de saudade e vingança, Pedro impôs à clerezia, à nobreza e demais súditas(os) a demonstração de honras a D. Inês de Castro, a quem coroa rainha, obrigando-lhes à solenidade de beija-mão ao seu cadáver instalado no trono, sob a pena de morte a quem fosse contrário à ascensão da nova rainha de Portugal. Antônio de Vasconcelos já nos explicou

como esta fantasia da coroação e do beija-mão passou a ser difundida a partir de 1577, quando o escritor castelhano Fr. Jerônimo Bermudez deu largas à imaginação, para a exposição de cenas tétricas. As fantasias referidas entraram depois em Portugal pela mão do escritor ludo-filipista Manuel de Faria e Sousa (Gil, 1975).

Reza uma lenda recente, baseada numa provável interpretação da descrição feita pelo cronista português Fernão Lopes a partir de sua leitura das representações inscritas nas arcas tumulares do casal, que antes de morrer D. Pedro estabeleceu a posição delas, para que, ao soar das trombetas do Juízo Final, ao ressuscitarem, possam levantar-se e olharem um para o outro, dando continuidade infinita e eterna ao amor que lhes fora interrompido, conforme inscrito nas crônicas do túmulo de D. Pedro: “A:E:AFIN:DOMUDO” (Até ao fim do mundo).

Seomara da Veiga Ferreira, no romance *Inês de Castro: A Estalagem dos Assombros* (Ferreira, 2006), pela voz da narradora D. Beatriz – mãe de D. Pedro –, faz sua interpretação da escritura tumular:

Sim, era o seu derradeiro testamento. Ali estava ele, depois de tudo consumado, à espera do fim do mundo? A ressurreição final? Por que não? AQUI ESPERO AFIN DO MUNDO? Não. Mais do que isso. Ele pede, e pede a ela: ACOMPANHA-ME EM ATÉ A FIM DO MUNDO. É mais que um epitáfio. É um poema, um cantar que nem D. Diniz conseguiu compor. É a busca, o desejo de eternidade, do encontro final, no amplexo definitivo nos braços de Deus (Ferreira, 2006, p.120).

De mesmo modo, o escritor português João Aguiar, no romance *Inês de Portugal* (Aguiar, 1999), frisara tal imprecisão das palavras do príncipe: “roubaram-te de mim, Inês, mas não sabiam que assim mesmo te punham para sempre em mim. Para sempre, até ao fim do mundo” (Aguiar, 1999, p. 39).

Destarte, o mito dos trágicos amores de Pedro e Inês foi consagrado em romance de pedras tumulares em Alcobaça, pedras que edificaram um trono eterno, entronizando a audaciosa fidelidade de amor do príncipe à sua amante. Como se percebe, os respectivos relatos estão, de forma imbricada, contidos nas narrativas históricas e míticas, isto é, algumas descrições apresentam comprovações verídicas e documentais, outros consistem em fabulação e devaneio das(os) românicas(os) poetas.

Essa história de amor trágico remove toneladas de pedras espaço-temporais, cuja força e alcance imponente ultrapassou épocas e culturas, sendo reconstruída nas múltiplas estéticas contemporâneas. Neste sentido, propomo-nos a observar e tecer considerações sobre a vívida presença (re)inventiva do mito de Inês de Castro no romance histórico contemporâneo a partir de uma compreensão da fortuna e do próspero repertório luso-romanesco inesiano.

TRÊS ESPECTROS ASSOMBROSOS EM INÊS DE CASTRO: A ESTALAGEM DOS ASSOMBROS

A escritora portuguesa Seomara da Veiga Ferreira nasceu na cidade de Lisboa, em 1942, formou-se em Ciências Históricas em 1969, e tem desde então dedicado a sua vida ao ensino e à investigação, com diversos trabalhos publicados em revistas científicas e também uma notável obra de ficção que a

editora *Presença* tem vindo a publicar, a exemplo de: *Crónica Esquecida d'El Rei D. João II, Leonor Teles ou o Canto da Salamandra, António Vieira – o Fogo e a Rosa*. Além do romance *Memórias de Agripina*, vencedor dos prémios Municipal Eça de Queiroz e Máxima Revelação, relativos ao ano de 1993.

Em se tratando do romance *Inês de Castro: A Estalagem dos Assombros* (Ferreira, 2006), observamos uma narrativa em primeira pessoa, envolvente e repleta de descrições imagéticas, feita por uma personagem que, diferente de outros romances históricos, não tem evidência no enredo da história ou não se destaca enquanto personagem principal. Construída a partir das memórias da narradora-personagem expressas durante sua estadia numa estalagem, Seomara nos leva a compreender o episódio trágico da morte de Inês de Castro da perspectiva da rainha D. Beatriz, mãe de D. Pedro de Portugal.

Sendo uma narrativa do ponto de vista de uma mãe e, portanto, de uma mulher, com enfoque em sua visão política e social da época, bem como mística, a narradora evidencia o fato do episódio trágico inesiano em sincronia contemporânea ao seu presente vivido, isto é, “esta noite de janeiro, dia 6 de 1393, da Era de César” (Ferreira, 2006, p. 13). Assim, suas memórias são despidas para sua confidente, a aia Maria Miguéis, a quem intimamente chama de Dona Doce, e para quem conta sobre a cruel sentença ordenada pelo rei D. Afonso IV, quem no seu autoritário poder de ceifador, condena D. Inês de Castro. Nos seus termos, “[...] para falarmos uma com a outra e compreender as recordações, as imagens, os factos que me chegam à memória como relâmpagos de ouro e diamante” (Ferreira, 2006, p.13).

Desse modo, D. Beatriz narra o dilema dos amores de Pedro e Inês de uma posição histórica, contemporânea e

participante da narrativa que engendra. No entanto, seu protagonismo se configura nos assombros a que é sujeita em razão da memória com a qual narra sua trajetória itinerante, visto que cria uma outra história, talvez tão digna de ser ouvida quanto a de temática inesiana que narra à sua acompanhante. O romance reinventa, pelo olhar de D. Beatriz, uma figura quimérica de Inês de Castro, tornando-a como constituinte de três espectros assombrosos: uma bruxa possuidora de almas, a lendária princesa Isolda e a deusa do amor.

É preciso dizer que desenvolvemos sobre a noção de espectro durante os nossos estudos sobre Inês de Castro, pelo que no texto *Desenterrar os mortos, reinventar o futuro* (Almeida, 2022), elabora-se esta postulação teórica com o objetivo de defender a ideia de que nas *Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro* (Andrade et al., 2022), assim como nas obras inesianas contemporâneas de modo geral, o espectro inesiano está presente como um modo de compreensão de que as mulheres do século XXI são herdeiras do heroísmo inesiano.

Essa postulação da reverberação incessante do espectro mítico de Inês de Castro tem como base a teoria da *sobrevida* desenvolvida pelo pesquisador português Carlos Reis em torno da crítica aos processos de (re)figuração de personagens, visto em textos como *Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento* (Reis, 2017). Com base nas postulações das autoras Rita Felski – em *Introduction, New Literary History* (Felski, 2012) – e Amélie Rorty – em *The Identities of Persons* (Rorty, 1976) – sobre a condição do conceito de personagem como não estático, unificado e imutável, antes como categoria dinâmica, instável e mesmo evanescente, Reis concebe o processo de (re)figuração de personagens a partir da ideia de *sobrevida*. Seu conceito toma como base o argumento de que em diferentes tempos culturais as(os) personagens

literárias(os) ou não-literárias(os) manifestam-se como entidades potencialmente dinâmicas.

Tomando essa acepção como chave de interpretação para uma possível alusão à personagem mito-histórica de Inês de Castro, podemos conceber, portanto, as adaptações contemporâneas como empreendimento de (re)figuração de uma entidade *história e/à/ou mítica* (Almeida, 2021) que perdura de maneira infinda como espectro mítico imorredouro (Almeida, 2022), principalmente no universo lusitano.

Ademais, à luz das ideias de Emanuelle Coccia, em *Metamorfoses* (Coccia, 2020), podemos inferir que essa Inês de Castro romanescas “é a metamorfose de todas aquelas que viveram antes dela. Uma mesma vida que molda para si um novo corpo e uma nova forma para existir de uma maneira diferente” (Coccia, 2020, p. 15). Um contínuo finito e infindo, que se prolonga nos vínculos de semelhanças e contradições com as outras, modificada e já original, que surge da sombra do palimpsesto, mas que agora brilha sua luz própria. A metamorfose que estabelece o diálogo intertextual, transmidiático, intertemporal e intercultural, cujo virar da ampulheta (Pavis, 2015) reinicia o tempo, a ordem, a forma e se deixa ser fissurada, inacabada e aberta, o novo desmistificado e em degradação. Como se observa na teoria da metamorfose cocciana, “não há oposição entre o vivo e o não vivo. Todo ser vivo não apenas está em continuidade com o não vivo, mas ele é seu prolongamento, sua metamorfose, sua expressão mais extrema (Coccia, 2020, p. 16).

ESPECTRO DE BRUXA

A narradora D. Beatriz menciona Inês como a figura fantasiosa de uma *bruxa* que, por lançar fogo na corte portuguesa e, condenada ao fogo que tivera acendido, será dispersa pelos ventos da eternidade em maldição plena pelos males de paixão com que enfeitiçou a nobreza, em especial ao príncipe de Portugal. Essa Inês com encantos de sortilégio de amor e morte, sugere ser uma nova forma de existir do espectro de bruxa. D. Beatriz relata:

Dona Inês Perez de Castro, aquela que bem conheceis, a quem chamam de o *Colo de Garça* e outros <a **bruxa de olhos cor de esmeralda**> e cabelos louros cendrados onde o Sol empresta, quando os vê, os tons róseos do fogo e das pedras preciosas, descendente de Reis, e que um dia, tal como eu, vós, todos, terá o destino dos homens que são esquecidos, pior que o das estátuas e os velhos nomes daqueles de quem se esqueceu a vida, a memória, nos antigos túmulos dos pagãos, porque o tempo às vezes não perdoa e outras vezes, como já afirmei, também não esquece tudo. **Só Deus sabe se ela ficará na recordação dos homens ou desaparecerá nas cinzas dispersas pelos ventos da Eternidade.** Só Deus (Ferreira, 2005, p. 30, grifos nossos).

As narrativas milenárias dizem que as bruxas estão fadadas à perpetua condição de réus do fogo e do juízo não só dos homens, mas de Deus. Não é por acaso que Inês é a bruxa

dos feitiços da paixão desmedida, pois como fora concebida no romance *Inês de Castro* (Hierro, 2003), de Maria Pilar Queralt del Hierro, é protagonista de “um amor que confunde palácios e governos” (Hierro, 2003, p. 41), cuja magia não fora bem aceita, justamente porque não se discerne pela razão ou religião ortodoxa, pelo contrário, as enfrenta. Neste romance observa-se que a galega Inês de Castro era para o príncipe D. Pedro “um fogo fascinante e arrebatador. Uma fogueira que lhe atraía hipnoticamente o olhar, que o convidava a acariciar a beleza das chamas multicolores, mesmo sabendo que ao fazê-lo a queimadura seria insuportável” (Hierro, 2003, p. 60).

Assim, sua transgressão fora causar encantos e desestabilizar a harmonia regimental entre “razão de estado” e “razão de amor”, ao passo que dimana em tragédia demasiada macabra. Por esse motivo, D. Pedro fora alvo dos seus feitiços, pois:

É como se o sangue dela corresse no seu corpo. Ele até deixou de ter alma, porque foi a dela que comeu a sua num acto de possessão tão forte e indissolúvel como a morte. E, sabeis, Dona Doce, as pessoas desconfiam, embora não percebem, e por isso chamam a essa arte do **Amor bruxaria** (Ferreira, 2006, p. 44-45, grifo nosso).

A narradora continua com o relato:

O que pode a credence humana! Acreditar em bruxas! Elas que até comem gafanhotos e, com as suas patas esmagadas de mistura com sangue de bode, dizem que curam a lepra!

Dona Isabel enviou-lhe ao seu confessor e lá conseguiu que ele as absolvesse... E foi destes malefícios que o povo, depois, acusava Dona Inês. Alguns, até hoje. O tempo é terrível. Ele pertence também às pessoas. Dona Inês foi dona de um tempo, como todos nós. **E não se livrou da acusação de bruxedo** e de dar ao Príncipe mezinhas afrodisíacas (Ferreira, 2005, p. 55, grifos nossos).

Se as almas das bruxas seriam dispersadas como cinzas nos ventos da eternidade, certamente era preciso orar para que encontrassem o caminho eterno da paz, razão que a narradora Dona Beatriz o faz:

Ajoelhemos, Dona Doce, pela paz da alma de Dona Inês, e oremos:
Pater noster, qui es in caelis
Santificetur nomen tuum
Fiat voluntas tua, sicut in caelo,
Et in Terra. Panem nostrum cotidianum
Da nobis hodie...
Repeti comigo três vezes, Dona Doce: *Sed libera nos a malo. Amen.*
Ave, Maria, gratia plena
Dominus tecum:
Benedita tu in mulieribus
Et benedictus fructus ventris
Tui Jesus
Sancta Maria, Mater Dei:
Ora pro nobis, peccatoribus,
Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.
(Ferreira, 2005, pp. 45-46).

Talvez ainda fosse preciso orar por D. Pedro, dado que sua paixão teria conduzido sua alma até a da bruxa, que a engoliu, num ato de magia de possessão. A narradora relata:

[...] descobriu ainda que nem os poetas que cantam o amor podem relatar, sequer, um ínfimo átomo do que envolve e significa para quem ama, porque a sua alma deixou de lhe pertencer e fugiu para a do ser amado, onde vivifica e se alimenta (Ferreira, 2005, p. 61).

Sendo expressão metamorfoseada do que seria uma bruxa, essa versão de Inês de Castro referida pela mãe de Pedro, D. Beatriz, carrega um espectro fadado ao fogo por desafiar o sistema de crenças de uma possível sociedade marcada pela união formal movida por interesses políticos e não pelo prazer do encontro de almas.

Se temos o entendimento de que algumas mulheres da Baixa Idade Média foram consideradas bruxas por quebrarem os paradigmas de sua cultura previamente estabelecidos pelos homens – a exemplo de mulheres como Joana D’Arc, Agnes Bernauer, Bridget Bishop e Sarah Good –, a bruxa Inês de Castro rompe com os valores cristãos dos votos matrimoniais que uniam D. Pedro e D. Constança, notadamente pela fornicação com o príncipe e noivo de sua guardiã.

ESPECTRO DE PRINCESA

Durante a narração dos fatos, D. Beatriz dá novas figurações a Inês de Castro. A narradora menciona uma Inês de alegoria *lendária* como a expressão da figura ancestral da princesa Isolda, da Irlanda. Segundo ela, a lenda dos amores

de Tristão e Isolda é o livro de mitologia mais lido na corte portuguesa.

De origem celta, *O Romance de Tristão e Isolda* é uma das mais belas e trágicas histórias de amor e morte já conhecida na Europa medieval, tendo suas primeiras versões escritas no século X. Através da versão do francês Joseph Bédier (2017), tomamos nota sobre essa lenda que começa por narrar a história de Tristão, o nobre cavaleiro oriundo da Cornualha, e da princesa Isolda, da Irlanda.

Tristão é um dos cavaleiros do seu tio, o rei Marcos, da Cornualha, para quem presta serviços. O audacioso e valente cavaleiro viaja à Irlanda para trazer a princesa Isolda, das brancas mãos, para casar-se com seu tio, a quem estivera prometida. Voltando da Grã-Bretanha com Isolda para entregá-la ao rei, e navegando durante o caminho, bebem uma poção mágica de sortilégio de amor feita para Isolda e Marcos, que a tomam como vinho. Sob o encanto da bebida, Tristão e a bela Isolda se apaixonam perdidamente e se entregam à paixão, deflagrada pela relação sexual. No entanto, chegando à corte, a princesa Isolda casa-se com o rei Marcos. A paixão dos amantes viola as leis religiosas e escandaliza a todos, visto que mantinham relações fora do casamento.

O mito remonta ao amor trágico que enfrenta os mais diversos obstáculos para se consumir, inclusive a tradição, os costumes religiosos e que, mesmo assim, culmina em morte. Nas suas aventuras e guerrilhas, o nobre cavaleiro Tristão é ferido por uma lança envenenada e, por não haver recursos medicinais que o curem, sendo uma das destrezas encantadoras de Isolda, a loira, das brancas mãos, de quem está distante, padece tristemente, pois o veneno espalha-se pelo seu corpo, empalidecendo-o e fazendo sua vida esvaír. Pensando poder chegar a tempo de encontrar vivo seu amante,

Isolda navega em busca do seu amado, mas já era tarde. Após vê-lo morto e muitos gritos enlouquecidos, lança-se contra o corpo do amante e, beijando-o, entrega sua alma e morre. Estando mortos os amantes, e mesmo sendo enterrados pelo rei Marcos, reza a lenda que “da tumba de Tristão, brotou um espinheiro verde e frondoso, de fortes ramos, de flores perfumadas que, se elevando sobre a capela, enterrou-se na tumba de Isolda” (Bérdier, 2016, p. 127) e, mesmo que cortassem, no outro dia os arbustos cresciam mais verdes e floridos que antes. Então o rei dá ordens para que os deixem crescer.

A rainha narradora menciona que o próprio D. Pedro declarava seu amor a D. Inês de Castro recitando trechos da lenda, a qual conhecera desde criança, quando ainda nem sabia do amor e suas dores:

Meu filho tinha oito anos. Ensinaram-lhe a dizer à noiva um excerto do texto de *Tristan et Iseut* que mais tarde, sim, muito mais tarde, dizem, ele repetia a Inês:

... o mui namorado

Tristan sei bem que não amou Iseut

Quant' eu vos amo...

Que foi um feixe de palavras gaguejadas, incompreensíveis, e que bateram no rosto aparvalhado de Dona Branca como um coice na porta de um palheiro. Desatou numa berreira medonha, assustada, como se lhe tivessem batido (Ferreira, 2005, p. 35).

Nos seus vínculos de semelhança, a narrativa lendária faz saber que, assim como Tristão quebra a “ordem” regular de

obediência ao seu soberano, traíndo-o, Pedro quebra também a ordem de obediência ao pai, vivendo uma relação extraconjugal com Inês, mesmo quando esta segue exilada para Albuquerque e ele vai constantemente visitá-la (Souza, 2010).

Inês de Castro carrega o espectro da princesa Isolda notadamente pela memória do amor que sobrevive diante de barreiras, visto que na lenda o cavaleiro Tristão se sente eticamente impedido de entregar-se por inteiro à princesa em razão de ser mulher do seu tio, o rei Marcos da Cornualha. A mesma frustração seria observada na figura de Constança Manuel, noiva de Pedro, representativa do entrave ético e religioso contra a união dos amantes. O destino, portanto, se encarregaria de dar a Inês de Castro um destino semelhante ao de Isolda, pelo que a morte passa a dar um novo significado para as histórias de amor proibido das duas mulheres.

Assim como em torno dos túmulos de Pedro e Inês postos no Mosteiro de Alcobaça há a lenda de um futuro levantar de seus corpos espirituais ao soar das trombetas do Juízo Final, os corpos de Tristão e Isolda também foram postos, pelo rei Marco, juntos numa capela. Como sabemos mediante a narração de Bérudier, do túmulo de Tristão surgiu um espinheiro que envolvia o túmulo de Isolda, simbolizando o reencontro de almas além-vida.

ESPECTRO DE DEUSA

Durante o despir de suas assombrosas memórias, a narradora D. Beatriz faz menção à figura divina de Inês de Castro como a expressão de uma *deusa*, visto que quando chega à corte portuguesa sua presença suntuosa e solene é marcada

por um nível elevado de formosura, motivo pelo qual é admirada por toda a nobreza. A rainha D. Beatriz busca uma definição de deusa mencionando a beleza de Inês (Souza, 2010). Textualmente, a narradora diz:

Dona Inês veio e a Corte espantou-se com a sua presença. Era rara a formosura. Rara porque nada tinha a ver com as feições bonitas, a boca bem desenhada, o rosto fino, o cabelo. **Era a presença, uma espécie de auréola** que a emoldurava e lhe fazia faiscar no olhar verde a luz dos sonhos perdidos e que os poetas buscam nas suas não palavras vãs. El-Rei disse-me um dia: “Ela é tão formosa que não parece real, Senhora. Tenho medo”. (Ferreira, 2005, pp. 49-50, grifo nosso).

A presença solene como de uma deusa que conta, ademais, com o adereço de uma auréola na cabeça, é a representação de uma figura divina. Esse elemento significa uma luz espiritual, designando que a pessoa é uma divindade sagrada, a exemplo de deuses, anjos e santos. Assim, a majestosa presença de Inês, acentuada pela elegância de uma entidade divina, encantava assombrosa e solenemente a nobreza e, portanto, D. Beatriz teme pela presença de uma divindade em plena corte portuguesa, razão que afirma nos seguintes termos:

Até que um dia chegou, a pedido de Dona Constança, uma amiga de infância, para sua companhia. Inês. Inês de Castro. Foi muito simples. Tinha 15 anos, mais alta do que eu,

quase da altura de Pedro, e bela. Dizer assim não chega. Vós conhece-la. **Era uma deusa. E é terrível quando os deuses descem à terra.** Os antigos – e recordo-me sempre de Mestre Isaac me explicar – diziam que eles às vezes vinham para cegar os homens e os arrebatam. Sucedia isso com os Gregos e os Romanos. Claro que isto é uma blasfêmia, mas quando me lembro dela é o que me vem à memória. E com ela chegou o Amor (Ferreira, 2005, p. 44, grifo nosso).

Sendo a galega Inês de Castro uma entidade digna de adoração principalmente por parte dos homens da nobreza, torna-se, portanto, a expressão da deusa do amor, uma Afrodite a quem o príncipe presta seu culto, sua paixão. Devido à sua beleza divinal a figuravam como uma deusa, tal que faz surgir o famoso codinome “colo de garça”:

Em breve todos a apelidavam de “colo de garça”, pela sua altiva postura e beleza, a pele branca, o seio médio e alto, o pescoço esguio e aquele cabelo de ouro quase branco que lhe emoldurava o rosto fino. Parecia, pela leveza do andar, na realidade, uma ave de uma beleza deslumbrante. O infante fingia, fugia, mas não conseguia livrar-se daquele **ser divino** que o acompanhava e encontrava por todo lado e, especialmente, junto da mulher (Ferreira, 2005, p. 51, grifo nosso).

No romance *O amor infinito de Pedro e Inês* (Rosa, 2005), do escritor português Luís Rosa, observa-se a mesma alegoria à divindade, dado que em um diálogo travado entre o Bobo Clarimundo e D. Pedro, Inês de Castro se projeta em seus olhares como uma presença de Anjo:

— Estranha presença, Clarimundo!

— A que vos referis?

E o Bobo fez-se desentendido daquilo que ele também se apercebera. O corpo alto, elegante, de Inês, quase arrapazado na feminilidade atraente, quase **angélico** na indefinição de quem parece estar para além da diferença dos sexos. O escudeiro amigo do Rei e a dama pareciam face e reverso de um mesmo **anjo belo e perverso** (Rosa, 2005, p. 42, grifos nossos).

A presença solene de Inês, projetada nos olhares de quem a via, fazia lembrar as divindades, seja porque seu corpo teria traços que poderiam despertar a inveja mesmo às deusas míticas gregas, seja pelo espectro divinal que a faria ser concebida como deusa do *amor infinito*.

Antonio Cândido Franco, por sua vez, traz Inês como um ser quase etéreo, em *Memória de Inês de Castro*, na figuração de sua personagem ambígua e com características místicas (Souza, 2010). A sua narrativa romanesca destaca que:

Era um lume que crepitava em silêncio. O seu rosto tinha assim uma luminosidade anormal, quase transparente, que a tornava duma imobilidade absoluta. A pele acetinada e branca parecia ter-se iluminado por dentro,

coroadada estava por uma luz intensa (Franco, 1990, p. 81).

Por essas e tantas outras razões, D. Beatriz se maravilhara diante de sua presença solene, razão para afirmar: “Via-a na minha frente, aquela mulher que parecia talhada pelos anjos, na sua beleza etérea, efémera, certamente, mas inigualável [...]” (Ferreira, 2005, p. 73). O próprio D. Pedro, cultuou esse amor em vida e, agora, tinha que cultuá-lo em morte, declarando: “E eu amo-te, Inês, amo-te como só a morte pode amar os seres perfeitos, espirituais e puros, que faz adormecer no seu colo apaziguador e terno, no fim de cada jornada, quando a felicidade coroou as nossas vidas e as abençoou!” (Ferreira, 2005, p. 62). Bastava a D. Pedro esperar pela sua própria morte a fim de reencontrar-se com sua amada após o soar das trombetas do Juízo Final, instante em que seus corpos espirituais serão livres para viver na eternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na reinvenção romanesca histórica contemporânea de Seomara da Veiga Ferreira *Inês de Castro: A Estalagem dos Assombros* (Ferreira, 2006), vemos, pelo olhar místico, materno, feminino e excêntrico de D. Beatriz, a refiguração de uma personagem histórica, tal como nos ilumina o entendimento Carlos Reis (2017), em sua teoria da *sobrevida*. Neste caso, a romancista faz sua Inês de Castro quimérica reverberar em viagem espaciotemporal os espectros simultâneos de bruxa, de princesa lendária e de deusa do amor, mediada pela voz de uma figura nobre que,

historicamente não tem visibilidade no enredo da tradição mito-história dos amores de D. Pedro e D. Inês de Castro. É através dos procedimentos estéticos do romance histórico contemporâneo que essa personagem descentralizada pôde engendrar uma narrativa de memória e alegórica às respectivas figuras femininas referidas acima, que mimetizam possibilidades múltiplas de interpretação da mitologia inesiana em ampliação dos fatos e das fábulas que cercam o episódio medieval do Portugal do século XIV.

O romance em análise dá conotações outras às leituras do mito, em razão das interfaces ainda não evidenciadas no escopo narrativo tradicional, o que eleva a condição de Inês de Castro para além de uma mulher passiva à mercê do protagonismo heroico e/ou vingativo de D. Pedro, mas uma mulher superlativamente complexa, de muitas facetas e que, por isso, fora um problema abstruso e irresoluto para homens da nobreza e clerezia portuguesas.

Também é possível considerar que a figura feminina no protagonismo narrativo, no engendrar da história, evidencia uma descentralização da (re)fabulação mitológica, ao passo que o ex-cêntrico passa das margens ao centro, tornando-se uma voz de autoridade para recontar os acontecimentos. D. Beatriz, portanto, passa a ser uma mulher de visibilidade no mito, não sendo apenas a audaciosa apaziguadora da guerra civil travada por D. Pedro e D. Afonso IV, tal como frisou o historicismo normativo e tradicional, mas a voz que influenciou na história, aconselhou e persuadiu magistralmente o pensamento e as atitudes de seus familiares da nobreza lusitana, o que muda o percurso da própria história a que se tem conhecido.

Destarte, o romance de Seomara é uma (re)in(ter)venção de alguém que, como a própria narradora, D. Beatriz, não

concebe a figura de D. Inês de Castro apenas como fora difundida pela tradição histórico-literária e que, por isso, amplia o mito na fusão entre fantasia e história. Não que isso já não fora feito por outras(os) poetas, mas a romancista portuguesa dispõe de novos elementos. No tocante às interpelações entre tradição e reinvenção, buscamos articular um diálogo objetivo, o que também é nossa quimera, sabendo da profundidade do que estamos discutindo.

Além disso, a renovação do mito na contemporaneidade só aumenta os esforços pela compreensão da complexa história de amor e morte de Pedro e Inês, o que há mais de seis séculos tem causado assombros a quem pretende solucionar ou dissipar a névoa que perdura em cobrir os fatos. Como não nos propomos fazer isso, antes abordar crítica e criativamente algumas das infinitas interfaces interpretativas da história, permanecemos crendo, assim como fora referido no introito, que essa história só se discerne através do amor.

Experiências incompletas não de nos levar à frente e, eventualmente, teremos que nos acomodar nas estalagens da razão científica, das razões de estado, da religião, da política, da arte, entre outras, como fora com D. Beatriz, simultaneamente na condição de mãe, esposa e co-governante de um reino monárquico, postulando que no fundo o nosso caminho é “uma passagem curta ou longa por uma sucessão de estalagens” (Ferreira, 2006, p. 46).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leandro de Sousa. **Inês&Nós**: uma aplicação do Método LerAto na formação de Professores Leitores pela mediação do mito de Inês de Castro. 2021. 220 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina

Grande - PB, 2021. Disponível em:
<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3749>. Acessado em 05/06/2022.

ALMEIDA, Leandro de Sousa. **Três Espectros Assombrosos**: Inês de Castro no Romance Histórico Português de Seomara da Veiga Ferreira. 2023. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em:
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/54505> . Acessado em 12/08/2024.

ALMEIDA, Leandro. Remover pedras, desenterrar o futuro. In: ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes; NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; ALMEIDA, Leandro; BARROS, Rafael (Orgs.). **Inês&Nós**: Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro. Campina Grande: EDUEPB, 2022, 37-39. Disponível em: <https://shre.ink/1tH8>. Acessado em 07/01/2023.

ANDRADE, Valéria. **Inês&Nós**: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil: relatório final de pesquisa de pós-doutoramento (2018-2019) – 2019. Porto: Biblioteca Digital da Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3tCYiZW>. Acesso em: 14 jun.2023.

ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes; NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; ALMEIDA, Leandro; BARROS, Rafael. **Inês&Nós**: Trinta e Uma novas histórias de Inês de Castro. Campina Grande: EDUEPB, 2022. Disponível em: <https://shre.ink/1tH8>. Acessado em 07/01/2023.

BÉRDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. Tradução, apresentação e notas: Leandro Cardoso M. da Silva. – São Paulo: Via Leitura, 2016.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Adivinhas de Pedro e Inês**. Reimp. Lisboa: Guimarães, 1983.

CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. Série bom livro – Poesia. Apresentação, seleção e notas Carlos Felipe Moisés. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

COCCIA, Emanuelle. **Metamorfoses**. Desenhos Luiz Zerbini, tradução Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

CRUZ, Afonso. **Flores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FARIA, Rosa Lobato. **A trança de Inês**. Lisboa: Asa, 2001.

FERREIRA, Seomara da Veiga. **Inês de Castro**: a estalagem dos assombros. Lisboa: Presença, 2006.

FESLKI, Rita. **Introduction, New Literary History**, v. 42, n. 2, p. V-IX, 2011.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. História, Literatura e imaginação: um jogo espetacular. O exemplo da cocanha. In: Carlos Alberto Iannone; Márcia V. Zamboni Gobbi; Renata Soares Junqueira (Orgs.). **Sobre as naus da iniciação**: estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: EDUNESP, 1998. (Prismas), pp. 271-286.

FRANCO, António Cândido. **A rainha morta e o rei saudade**. 2. ed. Lisboa: Ésquilo, 2003.

FRANCO, António Cândido. **Memória de Inês de Castro**. Lisboa: Europa-América, 1990. (Col. Séculos XX, v. 310).

GIL, A. Pedro. **Os grandes julgamentos da história**: o processo de D. Inês de Castro. Lisboa: Otto Pierre, 1975.

GOUVEIA, Maria João Fialho. **Inês**. Lisboa: Top Seller, 2016.

HIERRO, Maria Pilar Queralt Del. **Inês de Castro**. Tradução de Saul Barata. 6. ed. Lisboa: Presença, 2005.

MELLO, Adriana Ramos. *Justo Eu, aula 25 – Femicídio*. YouTube: 06 de dezembro de 2018 (53m58s). Disponível em: <https://bit.ly/3f5pbS4>. Acesso em: 19 abr. 2021.

PINTO, Margarida Rebelo. **Minha querida Inês**. Lisboa: Clube do Autor, 2011.

REIS, Carlos. 2017. **Para uma teoria da figuração**. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 52, n. 2, pp. 129-136. Disponível em: <https://bit.ly/3BNYSIW>. Acessado em 19/05/2023.

RORTY, Amélie O. (Ed.). **The Identities of Persons**. Berkeley and Los Angeles: The Univ. of California Press, 1976.

ROSA, Luís. **O amor infinito de Pedro e Inês**. Lisboa: Presença, 2005.

SOUZA, Aldinida de Medeiros. **Inês de Castro no romance contemporâneo português**. 2010. 209 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010. Disponível em <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16366>. Acessado em 09/07/2022.

TOLEDO, Maria Emilia Miranda de. Razões de Estado x Razões de Amor na tragédia Castro, de Antônio Ferreira. In: Ana Paula Torres Megiani; Jorge Pereira de Sampaio (Orgs.). **Inês de Castro**: a época e a memória. São Paulo: Alameda, 2008, pp.117-138.

HÁ MAIS EUS DO QUE EU MESMO: AS TRANSMUTAÇÕES FICCIONAIS DE RICARDO REIS

Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa
Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Fernando Pessoa tem como principal marca estética a criação de figuras ficcionais com traços de vida e estilo poético próprios e diferentes daqueles que ele próprio, como poeta, possuía, o que configura o que se convencionou chamar de fenômeno da heteronímia.

O escritor deixou as principais informações acerca dos heterônimos em sua obra em prosa e, em especial, nas cartas destinadas a seus amigos próximos. Uma delas, direcionada a Adolfo Casais Monteiro e datada de 1935, contém os traços biográficos, comportamentais e estéticos referentes à tríade Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, que representam seus heterônimos mais importantes, em razão da vasta produção poética.

Em relação a Ricardo Reis, Pessoa assevera:

Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. [...] Cara rapada [...] [com olhos] de um vago moreno mate. [...] educado num colégio de jesuítas, é médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação

alheia, e um semi-helenista por educação própria (Pessoa, 1935, n/p).

Ainda na mesma epístola, Pessoa informa um liame entre ele próprio – o ortônimo – e o heterônimo: “Pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria”, referindo-se, na segunda parte da afirmação, à origem melódica e clássica das odes, marca poética de Reis que aponta para a influência greco-latina do heterônimo.

Em seus escritos em prosa, e com o intuito de firmar as características da tríade, Pessoa nos apresenta discussões entre os heterônimos, em relação a posições estéticas, filosóficas, morais e, até mesmo, quanto a impressões de uns sobre os outros. Um exemplo é o item *Caracterização individual dos heterônimos*, presente na obra *Os outros eus*, em que Álvaro de Campos analisa Ricardo Reis, com um misto de louvor e crítica:

Não censuro Ricardo Reis mais que a outro qualquer poeta. Aprecio-o, realmente, e para falar a verdade, acima de muitos, de muitíssimos. A sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis. Mas é um grande poeta – aqui o admiro –, se é que há grandes poetas neste mundo fora do silêncio de seus próprios corações (Pessoa, 1986, p. 141).

Ao se referir aos heterônimos, Pessoa assevera, de acordo com Cavalcanti Filho (2011, p.235), que “não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler”.

A partir dessa premissa, temos que, quanto a Ricardo Reis, em paralelo às características já apontadas, Fernando Pessoa não deu um cabo ao heterônimo, como ocorrera com Alberto Caeiro, por exemplo, que morreria, ainda jovem, de tuberculose. Em relação a Reis, apenas nos informou que, no início de 1914, um movimento insurrecional monárquico chegou a assumir o poder no norte de Portugal e, menos de um mês depois, sufocada a insurreição, os seus seguidores foram perseguidos, entre eles, Ricardo Reis.

Como alternativa, já que suas ideias conservadoras estavam lhe trazendo problemas em um país já republicano, resolveu se autoexilar no Rio de Janeiro, onde viveria o resto de sua vida (Pessoa, 1986). Assim, teríamos um fim em aberto, uma proposta de destino deixada por Pessoa para seu heterônimo mais austero, sem o detalhamento preciso – como lhe era habitual – acerca as circunstâncias de sua morte.

José Saramago, decidiu, então, no ano de 1984 e, portanto, 49 anos após a morte de Fernando Pessoa, contrariar seu conselho no sentido de ler os heterônimos tais como estavam postos pelo criador originário e criar um desfecho para Ricardo Reis, o que foi feito a partir da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, cujo título já anuncia o destino do personagem, agora romanesco.

Em entrevista concedida à RTP (Rádio e Transmissão de Portugal), ao dissertar sobre como conheceu Ricardo Reis e o levou para um romance, Saramago aponta:

Quando eu tinha os meus 18 anos, à volta disso, encontrei por acaso, li por acaso no primeiro número da revista *Athena*, que não era minha, era de alguém que me emprestou. Vi uma série de odes do Ricardo Reis e como eu era muito ignorante, mais ignorante nessa altura do que sou hoje, eu jurei que havia de fato um poeta que se chamava Ricardo Reis. Durante alguns meses, acreditei firmemente que aquela pessoa que assinava Ricardo Reis era uma pessoa de fato. Mais tarde que eu soube que era apenas um heterônimo do Fernando Pessoa. [...] Com Ricardo Reis, enfim, aquelas odes, aquela beleza, tudo aquilo do ponto de vista conceitual e a sua atitude cívica. Eu dizia, ora pois, isso está condensado nesta frase detestável, que é dele e que eu pus na epígrafe de *O ano da morte de Ricardo Reis*, que diz: 'sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo'. O livro quer ser muito isso, pretende mostrar esse homem que fez essa declaração, que apetece chamar de monstruosa, que, afinal de contas, sim senhor, se ser espectador do espetáculo do mundo constitui a sabedoria, então, meu caro Ricardo Reis, em 1936, aí tens o espetáculo do mundo e agora deixa-se ser espectador disto e ser-se sábio (Saramago, 1995, transcrição nossa).

Não se contentando em ser, como Reis, mero espectador do mundo, Saramago se apropriou do personagem, desenvolvendo o romance em forma de hipertexto, que tomou

como hipotexto, isto é, como texto originário, de acordo com a teoria de Genette (2010), a heteronímia pessoana.

É importante ressaltar, no contexto do romance, que Saramago trabalha com um narrador onisciente heterodiegético, ou seja aquele que “relata uma história à qual é estranho uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (Reis; Lopes, 1988, p. 181). Esse narrador acompanha o percurso de Ricardo Reis desde o retorno do Brasil, o que, frise-se, já se configura como construção fictícia do romancista e não mais de Fernando Pessoa, até a época de sua morte, interregno que se passa no ano de 1936.

Fernando Pessoa, que também foi ficcionalizado e moldado ao enredo, havia morrido, na realidade, em 1935, ou seja, um ano antes do ano em que se passa a narrativa. O poeta, então, surge em forma fantasmagórica, para dialogar com Reis, ora para criticá-lo, ora para aconselhá-lo, ora para relembrar ao velho amigo que eles eram, na verdade, um só.

Adriano Schwartz (2004, p. 31) afirma que “é uma característica fundamental da construção narrativa de José Saramago a absorção da palavra do outro, o que implica a absorção também do sentido dessa palavra, que, em seu novo contexto, o qual comanda a interpretação, é transfigurado”. Esse viés saramaguiano também remete ao raciocínio de Bakhtin, ao se referir ao dialogismo, quando afirma que:

as palavras do outro [são] ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras

extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor (Bakhtin, 1997, p. 318).

Veja-se, a título de ilustração das ideias de Schwartz e Bakhtin, o seguinte trecho da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, a partir de agora denominada apenas como *O ano*, que retrata o momento em que Reis lê o obituário de Pessoa:

Fernando Pessoa, o poeta extraordinário de Mensagem, poema de exaltação nacionalista dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de São Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, *pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal, com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos* (Saramago, 2010, p. 35-36, grifo nosso).

Em outros momentos narrativos, em diálogo com Fernando Pessoa, o personagem questiona a sua própria autonomia existencial: “Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem morto” (Saramago, 2010, p.82), e “Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim. Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu. Uma soma de nós

ambos dividido por dois” (Saramago, 2010, p. 93). Essas colocações revelam, para além da imbricação das duas figuras, um cotejo entre as percepções dos personagens romanescos e o fenômeno da heteronímia pessoana, que lhes serve como pressuposto intertextual.

Utilizando as ideias de Bakhtin apud Stam (1992), é como se por toda parte, na relação entre as obras e entre os próprios personagens, fosse possível ouvir vozes e as relações dialógicas entre elas, partindo do pressuposto de que, quando se encerra o dialogismo, tudo se encerra. O mesmo autor considera que “nossa fala, isto é, nossos enunciados [que incluem as obras literárias], estão repletas de palavras dos outros, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado” (Bakhtin, 1997, p. 314).

Em paralelo, quando da elaboração de *O ano*, Saramago, para além da narrativa que alude ao heterônimo pessoano mais longo, bem como o põe em diálogo com o criador primevo em forma fantasmagórica, chamou à presença inúmeros fatores históricos daquele 1936 lisboeta, que, em observação mais abrangente, pôde se espraiar para o português e para os países circunvizinhos que passavam pelas mesmas tensões sociopolíticas advindas da ascensão de governos totalitários, como a Alemanha nazista e a Itália fascista.

Na obra *Da estátua à pedra – o autor explica-se* (2013), ao tratar sobre o romance, Saramago, ao tempo que contesta o caráter histórico da obra, explicita que a sua relação ficcional com Ricardo Reis foi um ajuste de contas necessário para seguir em frente com o seu processo de escrita após *Memorial do Convento*, que, publicado dois anos antes que *O ano*, era tratado como obra definitiva. Assim discorre:

indagava-me essa espécie de indolência, esta filosofia de vida tão complacente que me afigurava monstruosa. E assim, com admiração por um lado, mas com um rancor surdo por outro, fui vivendo, até que uma tarde, em Berlim, [...] caiu-me do teto uma evidência: o ano da morte de Ricardo Reis. [...] o antigo rancor e a permanente admiração animaram-me a confrontar Ricardo Reis com o espetáculo do mundo no ano de sua morte que, na minha, lógica, teria de ser 1936, quer dizer, o ano que começou a Guerra de Espanha, o ano em que a besta fascista ocupou a Etiópia, o ano em que o nazismo consolidou posições, o ano em que se criaram as mocidades e as milícias fascistas em Portugal. Num tempo convulso [...], Ricardo Reis, o poeta das odes maravilhosas, sentava-se diante do mundo, como se de um pôr-do-sol se tratasse, e vendo o que se estava a passar, sentia-se sábio. Assim nasceu o romance, que tampouco é histórico, que é a resolução de uma fascinação e de um calafrio (Saramago, 2013, p. 34-35).

Fascinação e calafrio constituem uma imagem que sintetiza bem o que é desenvolvido no romance. Isso porque, muito embora haja a negação do caráter histórico da obra, só o fato de o acerto de contas com o heterônimo ter se dado em um ano em que avultavam os governos extremistas e eclodiam guerras pelos arredores de Portugal já imbrica o enredo e os personagens da obra, sobretudo o protagonista Reis, em um contexto historiográfico.

Assim corrobora Perrone-Moisés (2022), ao discorrer sobre *O ano* em ensaio intitulado *Ricardo Reis, o heterônimo sobrevivente*. A autora afirma que:

com Reis, o leitor se sente na Lisboa de 1936, como se estivesse, tal a habilidade do romancista em reconstruir uma cidade, desde o menor incidente do cotidiano até o clima geral criado pela mentalidade de seus habitantes. E isso ele consegue através de recursos técnicos impecáveis porque imperceptíveis. As informações históricas e as análises ideológicas surgem “naturalmente” na narrativa, nas descrições de cenas e de indivíduos, nos jornais lidos por Reis ou nos diálogos que trava ou ouve (Perrone-Moisés, 2022, p. 28).

A observação da autora reitera a construção narrativa engendrada por Saramago a partir de recortes histórico-sociais muito bem atados ao enredo e aos personagens desenvolvidos, fossem aqueles sobreviventes, como Pessoa, Reis e Lídia¹, fossem aqueles cuja criação era originalmente saramaguiana. A intertextualidade, nesse contexto, não é gratuita, “mas sim uma estratégia discursiva, funcionando como revisitação e comentário não inocente do já dito, mesmo que ele já tenha sido repetido mil vezes, ou talvez por isso mesmo.”. (Grünhagen, 2021, p.38)

¹ Nas odes ricardianas, no viés heteronímico e, portanto, pessoano, Lídia figura como musa, pela qual o sujeito lírico clama com devoção. No romance, assim como no filme, Lídia é uma das amantes de Ricardo Reis, camareira do hotel Bragança, onde ele se hospeda quando retorna a Lisboa.

Acerca do conceito de sobrevida tomado como refiguração do personagem, Carlos Reis (2018) aponta que:

as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevida é uma possibilidade e até um direito. E não só elas permanecem, mas também os seus atributos, as suas qualidades e as suas propriedades físicas (Reis, 2018, p.135-136).

O segundo momento ficcional de Ricardo Reis se materializa, então, em sua roupagem romanesca, pelos olhos de um autor que se aproveitou de maneira produtiva dos atributos, qualidades e propriedades físicas, emocionais e comportamentais do Reis heterônimo. A partir deles, teceu uma narrativa que se entrelaça com outros personagens, alguns históricos, como o próprio Fernando Pessoa, processo que Carlos Reis (2018, p.130) denomina de “figuração ficcional de personalidades históricas”, outras criadas a partir de pistas deixadas pelo autor do heterônimo, como Marcenda² que, muito embora não seja uma musa recorrente, como Lídia, Neera e Cloe, surge na ode *Saudoso já deste Verão que vejo*: “Marcenda, guardo-a; murche-se comigo / Antes que com a curva / Diurna da ampla terra...”.

² No romance e no filme, Marcenda é a jovem filha de um rico notário de Coimbra, que se hospeda frequentemente no hotel Bragança, em busca de tratamento para a paralisia de seu braço. Há uma aproximação afetiva e recíproca entre ela e Ricardo Reis, sem encontros sexuais, como ocorria com Lídia.

Etimologicamente, de acordo com o Dicionário de Latim-Português da Editora Porto (2001), *marcenda* é o gerúndio do verbo latino *marceo*, que significa estar murcho, enfraquecer, perder o vigor, estar decrépito, entorpecer. Nesse sentido, observa-se a simbologia da origem do nome como elemento caracterizador da personagem. Isso porque, na narrativa, ao contrário de Lídia, amante do povo, que coloca Ricardo Reis diante da concretude da vida, Marcenda, em paralelo ao fato de estar mais próxima socialmente e de ter propensão para ser uma boa companheira, conforme “as educações e as famílias” (Saramago, 2010, p. 323), tende a paralisá-lo, deixando-o na inércia das dúvidas e da inatividade, tal qual seu próprio braço, cuja deficiência é ressaltada em inúmeras passagens.

Sendo filha de um notário coimbrão conservador e, portanto, pertencente a uma classe social privilegiada e, de qualquer forma, mais aproximada daquela a que Reis pertencia como médico, a profissão que, no romance, exercia mais com ares de obrigação que de gosto, porém que o alçava a um alto *status*, Marcenda seria o protótipo da mulher salvadora, com quem o personagem acaba se envolvendo afetivamente.

Lídia, sob outro viés, ao envolver-se emocional e sexualmente com Ricardo Reis, faz com que ele se aperceba de diferenças que vão além da estratificação social: ela o aproxima dos ideais do irmão Daniel, marinheiro que milita em desfavor do governo vigente. A personagem é uma admiradora do irmão e absorve, ainda que sem criticidade, os ensinamentos por ele ofertados, além de compartilhá-los com Reis ao longo dos encontros. Frases como “as coisas que o meu irmão me tem contado” (Saramago, 2010, p. 149), “não é isso que o meu irmão me tem dito” (Saramago, 2010, p.169) ou “são assuntos de que eu não sei falar, o meu irmão diz” (Saramago, 2010, p. 336) são

comuns a Lídia e fazem com que Ricardo Reis a questione sobre suas convicções, ora com desconfiança ora com irritação.

Nesse contexto, recuperamos as ideias de Michel Zéraffa, em sua obra *Pessoa e personagem*, quando aponta que:

Todo romance exprime uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e confere à obra seu sentido mais amplo e mais profundo; se esta concepção se modifica, a arte do romance se transforma [...]. O campo do romanesco é, por excelência, aquele da interpretação. Tendo observado o mundo e a si mesmo, o romancista pensa o mundo e se pensa, e é pouco dizer que sua hermenêutica exige o recurso a modos de expressão específicos: nenhuma técnica, nenhuma forma é puramente operatória; os meios de expressão utilizados pelo romancista significam, encarnam, representam, são seu pensamento (Zéraffa, 2010, p.9-10).

As ambivalências de Ricardo Reis consistem, desse modo, como meios assertivos de expressão e, sobretudo, em um dos principais recursos de que Saramago se valeu para a construção do personagem. Para tanto, colocou o médico-poeta em confronto com questões com as quais, até então, não havia lidado, em meio à vida contemplativa que levava.

Pessoa, por sua vez, também ficcionalizado, a partir de diálogos filosóficos com o amigo, também o provoca a entender-se, ou não, como sujeito autônomo e capaz de atuar no espetáculo que aquele mundo de 1936 apresentava.

Ricardo Reis, portanto, como personagem de romance, ora absorto com as questões políticas, ora angustiado com as obrigações perenes que uma paternidade inesperada poderia representar, não suportou a realidade. Ao saber que Lúcia estava grávida, decide deixar o mundo dos vivos e, encerrado o tempo de Fernando Pessoa na terra, partir com ele para o além, preferindo a literatura e a proximidade do criador aos amores e conflitos terrenos.

Em 2020, cerca de 36 anos após o lançamento do romance de Saramago, estreou em Portugal o filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, de João Botelho, cineasta português conhecido pela realização de adaptações de obras literárias. Sua primeira película, *Conversa Acabada* (1980), trata sobre a relação epistolar entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Em 2010, lançou o *Filme do desassossego*, baseado no *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares/Fernando Pessoa, o que leva ao entendimento de que se trata de um cineasta interessado na vasta obra do poeta e que, após adaptar dois objetos cuja autoria pessoana era direta, decidiu, com a nova película, adaptar um romance que, a seu turno, já era baseado na obra de Pessoa³.

Paulo Emílio Sales Gomes (2011), ao discorrer sobre o personagem cinematográfico, aponta para uma espécie de fusão entre o romanesco e o teatral, uma vez que “no filme

³ Afora os mencionados filmes, João Botelho realizou outras adaptações de obras literárias: *Tempos difíceis* (1988), com base no romance *Hard times*, de Charles Dickens; *Quem és tu?* (2001), a partir da adaptação da peça Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett; *O fatalista* (2005), baseado no romance homônimo de Denis Diderot; *A corte do norte* (2008), baseado em romance de Agustina Bessa-Luís; *Os maias* (2014), baseado em Eça de Queiroz; *Peregrinação* (2017), adaptação do livro homônimo de Fernão Mendes Pinto; e *Um filme em forma de assim* (2022), em que a obra do poeta surrealista português Alexandre O'Neill é explorada.

evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou [...] personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem em um romance” (Gomes, 2011, p. 87). Acrescenta o autor que, no caso do cinema, cria-se uma intimidade com o personagem, diferente das outras artes, em razão dos recursos que possui para aproximações e recortes daquilo que interessa ao realizador enfatizar, por meio dos ângulos e dos ajustes dos planos.

Partindo desse pressuposto, observamos a chegada de Ricardo Reis, outrora apenas personagem livresco, fosse como heterônimo que dava voz às odes neoclássicas, fosse como protagonista de romance, ao terceiro momento de sua trajetória ficcional, qual seja a sua transubstanciação em personagem cinematográfico. Por via de consequência, ele assume as nuances que esse novo meio semiótico possibilita, pelo olhar de João Botelho e encarnado pelo ator brasileiro Chico Diaz.

Nesse sentido, de acordo com as ideias de Linda Hutcheon (2013), a adaptação apresenta-se com uma dupla visão: ela é produto e, ao mesmo tempo, processo.

Considerando *O ano da morte de Ricardo Reis* como produto da adaptação do romance saramaguiano e, do mesmo modo, cientes de que “estudar adaptação é estudar cinema” (Azerêdo, 2012, p. 135), pretendemos, a seguir, discutir estratégias que podem embasar e justificar os processos eleitos pelo realizador na consecução da adaptação.

Nas ideias de João Batista de Brito, no ensaio *Texto literário e filme: como ler o confronto?* (2006), essas estratégias não configuram apenas cortes, acréscimos ou deslocamentos, mas transformações do texto-fonte, já que conferem à linguagem

verbal da literatura uma forma não-verbal, icônica e, portanto, cinematográfica.

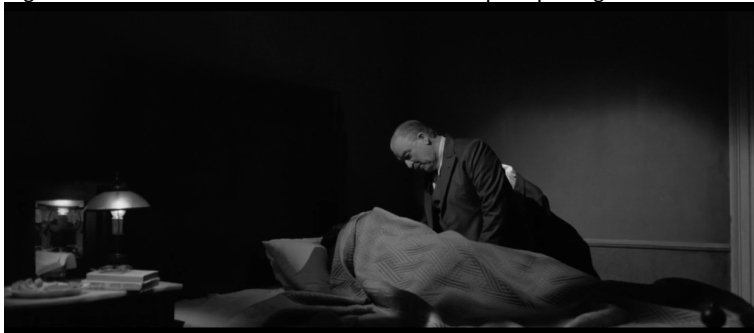
Sendo assim, com fulcro nas ideias de Bazin (1991), Hutcheon (2013) e Stam (1992; 2000; 2003; 2006; 2008), no sentido da negativa de uma suposta hierarquia entre as artes, ocasião em que o cinema figuraria como parasita da literatura e, assim, dependente dela, tencionamos elaborar uma análise crítica de algumas passagens da película em que as estratégias para a construção do Ricardo Reis cinematográfico restam enfatizadas por João Botelho, filiando-nos às ideias de Azerêdo (2012), quando afirma que:

em vez de fidelidade, intertextualidade; em vez de reverência ao cânone e ao clássico, a incorporação também do contexto da cultura de massa; em vez da hierarquização entre artes e da ênfase no significado 'original', a valorização da criatividade advinda do diálogo e da confluência entre diferentes linguagens (Azerêdo, 2012, p. 139).

Inicialmente, à medida que Reis passa a se encontrar com Fernando Pessoa, cujo espírito lhe aparece cerca de um mês após a morte física e com quem conversa sobre a vida, política e as notícias de jornais, observa-se um olhar paternal de Pessoa para Ricardo Reis, como quando o cobre para protegê-lo do frio (Figura 1), ou quando lhe chama à responsabilidade ao saber que o amigo está em dúvida sobre reconhecer, ou não, a paternidade de uma criança, já que Lídia está grávida, repreendendo seu comportamento e chamando a sua atenção quanto aos compromissos parentais.

O caráter filial de Reis também é ressaltado pelo realizador, por exemplo, quando se mostra ansioso pelos próximos encontros, perguntando, tal qual um infante, se o amigo voltaria: “Promete?”. Do mesmo modo, procura por Pessoa em momentos de dificuldades, como na saída de um comício em que se sente deslocado, ou chora aconchegado em seu ombro, em um momento de fragilidade (Figura 2). É como se houvesse, de fato, um instinto protetor que ligasse pai e filho, criador e criatura, ortônimo e heterônimo, característica ressaltada por Botelho a partir dos recortes do texto-fonte de que se utiliza, bem como da performance do ator que encarna Ricardo Reis – Chico Diaz –, que expressa a emoção com os atos de cuidado de seu criador ficcional primevo e corre – literal e metaforicamente – em busca dos encontros com ele, sempre com olhar de afeto.

Figura 1 – Fernando Pessoa cobre Ricardo Reis, para protegê-lo do frio



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Figura 2 – Ricardo Reis busca consolo em um momento de fragilidade



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Em relação aos recortes do texto-fonte, é oportuno mencionar uma característica do realizador, com reflexos diretos na construção do personagem Ricardo Reis: João Botelho, no que concerne à linguagem verbal, atém-se quase na totalidade do discurso às palavras de Saramago.

Em outras palavras, o realizador preza por não enfatizar adições ou transformações propriamente ditas em relação ao texto do romance. Isso não significa, naturalmente, que estamos tratando sobre fidelidade ou infidelidade da adaptação, uma vez que “dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (Stam, 2006, p.24). O que queremos ressaltar, por ora, é que os parâmetros utilizados por Botelho para a produção de sentido envolvem outros recursos que não a mudança no texto e na cronologia da narrativa do romance.

Assim, o adaptador se utiliza literalmente do texto-fonte, mas as suas estratégias diversificadas acabam por marcar uma forma icônica e, portanto, não verbal, que funciona como releitura, de modo que, nas ideias de André Bazin (1991), há

uma equivalência de formas no processo de transmutação de linguagens. Nesse viés, o autor acrescenta:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo (Bazin, 1991, p.96).

Genilda Azerêdo, no mesmo sentido, levando em consideração que o texto fílmico pode ser tão simbólico quanto o verbal, inclusive devido à heterogeneidade de sua linguagem, assinala uma questão crucial para a adaptação: “como fazer o espectador ver – em termos fílmicos – aquilo que ele já viu em linguagem literária? Sem criatividade e inventividade, por parte do cineasta, o resultado será um *déjà-vu*” (Azerêdo, 2013, p. 128).

Como exemplos dessa inventividade, pode-se mencionar o uso da fotografia em preto e branco de *O ano*, com a boa utilização da técnica do claro e escuro, o aproveitamento da trilha sonora, os planos longos, recursos que podemos citar, *a priori*, como marcas do autor.

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (2013) reitera essa ideia, na medida que, ao discutir a obra, aponta:

A narrativa fílmica se constrói com referências visuais ao cinema do passado, aspecto que se faz presente nas metodologias de atuação [os atores adotam tons mais teatrais, reforçados por olhares, projeção de voz, movimentação

gestual], na fotografia [que apela para recursos como névoa, iluminação dos rostos femininos, que no cinema dos anos 30 evidenciava a beleza das atrizes, promovendo o culto à ideia de diva hollywoodiana], na trilha sonora [dramática, sobretudo em sequências em que se percebe de forma mais acentuada a referência aos melodramas, como durante a cena em que Reis examina a mão de Marcenda] e na montagem [*fade in* e *fade out*, sobreposição de imagens, cortes secos] (Silva, 2013, n.p).

Ainda para ilustrar esse viés de engenhosidade, pode-se fazer referência à reiterada aparição de escadas como espaços onde se organizam os planos de *O ano*.

Essa recorrência foi observada, além do filme em análise, em outras películas do realizador, como *Tempos difíceis* (1988) e *Os maias* (2014), em que as grades protetoras das escadas – ou guarda-corpos – acabam sombreadas na parede, enquanto o personagem, filmado em *plongée* ou *contraplongée*⁴, e nunca em ângulo sem nivelamento, mira algum outro personagem, em um momento dramático do enredo, não raro envolvendo a ideia de prisões metafóricas, simbolicamente expressas pelas sombras dos guarda-corpos nas paredes.

Observaremos, adiante, uma sucessão de cinco *frames* de *O ano* que remetem a essa situação. Dentre eles, apenas no primeiro, apresentado no quarto minuto do filme, e, portanto,

⁴ Ambas as técnicas se referem ao ângulo da câmera: enquanto no *plongée* se filma de cima para baixo, no *contra-plongée*, o ângulo da câmera parte de baixo para cima.

sem que as complicações da trama tivessem sido apresentadas, não se observa a sombra do guarda-corpo na parede.

Em *O ano*, para além da ideia dos aprisionamentos, percebemos que as escadas em caracol remetem à estrutura labiríntica da narrativa, que se materializa pelas ambivalências de Ricardo Reis e pelos inúmeros intertextos, trazidos por Saramago desde o romance e mantidos por Botelho a partir da solução imagética da escada.

Elas – as escadas – são curvas, sinuosas, com degraus estreitos, além de se apresentarem na escuridão, no limite da penumbra, o que acentua o contraste entre luz e sombra. Todos esses adjetivos também podem remeter à própria construção de Ricardo Reis na diegese, bem como aos questionamentos que ele se faz acerca de sua própria existência: há sempre uma névoa oscilante a pairar sobre as escolhas e (in)decisões do austero médico-poeta.

Em paralelo, os personagens que ora sobem, ora descem as escadas, em *O ano*, também estão aprisionados por questões várias: Lídia, por sua posição social e pela impossibilidade de salvar seu irmão revolucionário; Fernando Pessoa, pela temporada terrena de 9 meses após a morte física, que lhe impõe uma série de restrições, como as privações de sono e de leitura; Marcenda, pela paralisia do braço, que a limita e constringe, além da submissão aos desejos do pai; Victor e seus colegas, pela ficção dentro da ficção, que teatraliza uma atuação ineficiente da polícia de estado, da qual ele faz parte em ambos os níveis ficcionais⁵.

⁵ Victor, funcionário da polícia política e atento à rotina de Ricardo Reis, representa, nas ideias de Grünhagen (2021, p.49), “o poder repressivo do fascismo”. Em uma das passagens do filme, também presente no romance de Saramago, existe uma cena metaficcional, em que o agente figura como personagem, também policial, nas gravações do filme A

Observe-se, ainda, que os todos personagens relevantes na trama surgem, em algum momento, na escada, exceto Ricardo Reis, sutileza que pode remeter ao fato de que sua existência ficcional, por si, corresponde tanto ao labirinto quanto à prisão. Vejamos os *frames*:

Figura 3 – Lídia observa a chegada do novo hóspede



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

revolução de maio, de António Lopes Ribeiro, cuja realização foi encomendada pelo Estado, com fins propagandísticos. No filme de Botelho, a inserção da película de Lopes Ribeiro tem, ainda, ares cômicos, ao apresentar Victor encenando a ele mesmo, ou seja, um típico policial de baixa patente que, subordinado a outras autoridades, atende aos preceitos vigentes com comportamentos ufanistas e, por vezes, atrapalhados.

Figura 4 – Fernando Pessoa faz a primeira visita a Ricardo Reis em sua nova morada; nas paredes, a sombra do guarda-corpo



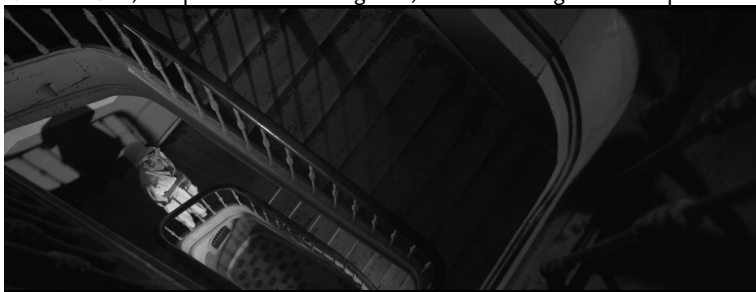
Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Figura 5 – Lídia desce as escadas da nova morada de Ricardo Reis, fingindo ser uma diarista e se esquivando da curiosidade da vizinha; nas paredes, a sombra do guarda-corpo



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Figura 6 – Marcenda desce as escadas sinuosas da nova morada de Ricardo Reis; nas paredes e nos degraus, a sombra do guarda-corpo



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Figura 7 – Nas gravações de A revolução de maio, inseridas de maneira metaficcional em O ano, os policiais-atores sobem até o apartamento para capturar o personagem considerado subversivo; nas paredes, as sombras do guarda-corpo



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Ainda no que se refere aos efeitos produzidos pela luz e sombra, em *O ano*, percebemos dois momentos pontuais em que reflexos de sons são perceptíveis por meio do claro e escuro e produzem sentidos antagônicos, um de alegria e outro de desespero, e, por isso mesmo, parecem rentáveis à nossa apreciação, dada a produção de significado inerente à análise conjunta da banda de som e da banda de imagem.

O primeiro episódio ocorre na noite de Ano Novo, quando, pela janela do quarto, Ricardo Reis se despede de Fernando Pessoa, que lhe havia feito a primeira e inesperada visita. Em paralelo ao fato de que, na banda sonora, ouve-se os fogos de artifício típicos do *réveillon*, na banda de imagem, o colorido dos fogos reflete na poça de água formada pela chuva incessante de Lisboa. Era uma noite feliz para o personagem, uma vez que marcava, além do retorno de Reis ao seu país de origem, o reencontro com seu grande amigo e a esperança de ainda conviver com ele por cerca de oito meses. O reflexo da claridade dos fogos, ao tempo que indicava a alegria de Reis e a euforia dos que comemoravam o ano vindouro pelas ruas, contrastava com a escuridão da noite, bem como daquele 1936 que passávamos a conhecer pelos olhos de Botelho.

No segundo episódio, Reis dorme vestido com roupas formais, utilizando relógio de pulso, sem cobertas e em posição fetal, elementos que, se tomados em conjunto, apontam para o seu desconforto ante a iminência da Revolta dos Marinheiros, que havia sido anunciada por Lúcia, prevendo a tragédia que, de fato, ocorrera, culminando com a morte do irmão.

Os estampidos, nessa ocasião, vinham não de uma noite comemorativa, mas dos disparos que sufocaram a revolta, uma vez que o governo havia tido notícias de sua organização e, prontamente, reprimiu-a. As luzes dos tiros que iluminavam o céu, dessa vez, foram refletidos no próprio rosto adormecido de Ricardo Reis, o que pode sugerir a angústia extrema que esse acontecimento lhe causou, servindo, ainda, de estopim para a tomada de sua decisão final de acompanhar Fernando Pessoa para o além.

Vê-se, pois, mais uma utilização bem aproveitada por Botelho da técnica do *chiaroscuro* entrelaçada com a banda

sonora do filme e que produziu, na película em análise, efeitos metafóricos interessantes.

Figura 8 – Reflexos dos fogos de artifício na poça de água



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Figura 9 – Reflexos dos estampidos disparados na Revolta dos Marinheiros: o claro e o escuro na produção de sentidos



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

A antítese materializada pelos opostos da luz e sombra parece ser um recurso utilizado pelo realizador também para marcar as ambivalências do protagonista: passivo em um ano em que as efervescências políticas exigiam uma posição, muitas vezes polarizada, confuso entre um amor carnal e outro

platônico, um “monárquico sem rei” (Saramago, 2010, p.67), um homem que duvida da sua própria autonomia existencial apartada de seu criador, Ricardo Reis representa um conglomerado de paradoxos.

Nesse sentido, outro momento da diegese fílmica que marca o olhar de Botelho para a construção do personagem Ricardo Reis, por meio de suas escolhas cinematográficas é a ida do médico-poeta a um comício de exaltação fascista, ocorrido no Campo Pequeno. Esse monumento, situado em Lisboa, é considerado, ainda hoje, como a principal praça de corrida de touros de Portugal e sediou, em agosto de 1936, o comício retratado nas obras – romance e filme (Rodrigues, 1995).

Nessa sequência, observamos um Ricardo Reis profundamente desconfortável: testa franzida, respiração ofegante, sem posição para se sentar, é um personagem que transpira, ouve a conversa sem participar dela, o que já é esperado de seu feitio contemplativo, e que, por fim, decide ir embora antes do término do evento.

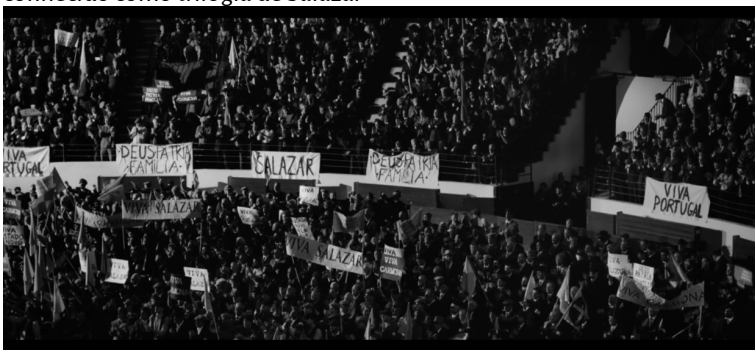
Antes de se retirar, porém, observa com olhar atento – e angustiado – a fala do orador que enaltece o governo e a reação das pessoas que bradam, a cada intervalo do discurso, o nome do ditador, ao passo que erguem faixas com a chamada trilogia de Salazar: “Deus, pátria e família”.

Figura 10 – Autoridade do governo profere discurso nacionalista, executando o *sieg heil*, gesto nazifascista



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

Figura 11 – Plateia ergue faixas em defesa do regime totalitário; além da exaltação a Salazar e a Óscar Carmona, observa-se o slogan que ficou conhecido como trilogia de Salazar



Fonte: O ano da morte de Ricardo Reis (2020).

O público, que surge como contracampo ora ao estático Reis, ora ao orador que, em local alto e visível a todos, clama por ideais patrióticos que beiram o ufanismo, também expõe cartazes com o nome de Salazar e com exaltações a Óscar Carmona, terceiro presidente português da ditadura e primeiro do Estado Novo português.

O *slogan* “Deus, pátria e família”, que, por lidar com temas sensíveis como a fé, sobretudo para uma massa sem instrução que possibilite uma aferição crítica das conjunturas, patrocinou os governos totalitários do período entre guerras, no qual se situa a narrativa de *O ano*, e converteu, com sucesso, parcela significativa da sociedade, cuja amostragem é retratada na plateia eufórica do episódio do Campo Pequeno.

Infelizmente, o que se observa desde as cercanias da produção da película, por volta do ano de 2019, é o retorno de bandeiras que carregavam o mesmo *slogan*, a mesma trilogia de Salazar⁶ e, portanto, os mesmos ideais vigentes à época retratada pela obra, razão pela qual sustentamos que as escolhas enfáticas de Botelho no episódio do comício foram no sentido de ressaltar a insurgência de governos de extrema direita e com vieses neofascistas, estabelecendo um cotejo entre ficção e sociedade, com observação do contexto contemporâneo.

Nesse sentido, Umberto Eco (2019), aponta algumas características típicas daquilo que denomina como *Ur-Fascismo* ou *fascismo eterno*, ao observar a recorrência cíclica de alguns comportamentos sociais patrocinados por governos ditatoriais, afirmando que é “suficiente que uma delas se apresente para fazer com que se forme uma nebulosa fascista” (Eco, 2019, p. 44).

⁶ Ou variantes com o mesmo sentido, como o mote da campanha presidencial de 2018 no Brasil, “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” ou a trilogia acompanhada, incoerente e ironicamente, pela palavra *liberdade*, estampada em adesivos e faixas de apoiadores. Nos Estados Unidos, no primeiro mandato de Donald Trump, a variação se dava em razão do apelo ao armamentismo, em “*God, Family, Guns, Freedom*”.

Dentre esses atributos, o autor cita, além do nacionalismo e do elitismo, o culto da tradição, as investidas contra o avanço do saber e da modernidade, o irracionalismo dependente do culto da ação pela ação, ou seja, sem qualquer ato reflexivo, o racismo, o machismo, a xenofobia e o apelo às classes médias frustradas, desvalorizadas por alguma crise econômica ou humilhação. Ainda, assinala que:

Para o *Ur-Fascismo*, os indivíduos enquanto indivíduos não têm direitos, e ‘o povo’ é concebido como uma qualidade, uma entidade monolítica que exprime ‘a vontade comum’. Como nenhuma quantidade de seres humanos pode ter uma vontade comum, o líder se apresenta como seu intérprete. Tendo perdido seu poder de delegar, os cidadãos não agem, são chamados apenas *pars pro toto*, para assumir o papel de povo. O povo é, assim, apenas uma ficção teatral (Eco, 2019, p. 55-56).

As impressões se coadunam com bastante proximidade ao que se vê tanto na sequência em análise, quanto a partir de um olhar global sobre a obra filmica, de modo que o comício acaba servindo como uma condensação daquilo que já se expunha na película – e, de toda sorte, também no romance – desde o início da narrativa, de maneira pulverizada. É como se o evento reunisse, de modo contundente, o *modus operandi* da manipulação das massas.

Todas essas questões eram intrínsecas ao regime e absorvidas pelas massas que, como bem realizou João Botelho no episódio ora analisado, bradavam o seu apoio com ares de fanatismo. Ricardo Reis, por sua vez, mantinha-se absorto e

confuso. Ao se retirar do evento, diz, resoluto, virando-se para o belo monumento do Campo Pequeno: “Nunca mais vou a um comício. Gostava tanto de falar com o Fernando”.

Diante de todos esses desassossegos e com a eclosão da Revolta dos Marinheiros, que ocasiona a morte do irmão de Lídia, também no filme Ricardo Reis decide abandonar o mundo terreno e acompanhar Fernando Pessoa em uma viagem sem volta para o mundo dos mortos.

Ricardo Reis, desse modo, a partir construção do personagem cinematográfico, representaria um estereótipo de passividade extrema que, em tempos de crise, são passíveis de críticas assertivas. Em paralelo à beleza estética do filme, que não pode nem deve ser desconsiderada, bem como à retomada de um personagem importante na literatura portuguesa, uma vez que parte do acervo ficcional de dois grandes escritores canônicos, Pessoa e Saramago, é imperioso que se perceba que a escolha do romance para adaptação, dentre tantas opções da extensa obra de Saramago, não foi vã.

Dentre a vasta produção do escritor e às vésperas da comemoração de seu centenário, que ocorreria dois anos após o lançamento do filme, optar por essa obra significou, mais do que uma homenagem ao que ele, Saramago, defendia, representou um grito de alerta para uma evidente reprodução de ideais funestos, cuja memória foi trazida pela trajetória fílmica de Ricardo Reis.

Era necessário e coerente evocar, no momento da realização da película, os extremos que se insurgiam, descendentes de um fascismo cíclico e eterno. Era também sugestivo convidar um ator brasileiro para interpretar, com o nosso sotaque, um personagem que ressoava como mítico aos ouvidos lusitanos, na quase sagrada obra pessoana e em uma das poucas adaptações fílmicas de Saramago, de modo que a

interligação entre o Brasil, por meio da voz e do corpo de Chico Diaz, e o Portugal retratado na obra resta evidente, além de preocupante. Isso ressalta o viés sagaz e atento do realizador, a um só tempo, quanto à memória e à atualidade da produção, em um momento em que algumas nações se insurgiam com governos tendentes a retomar os ideais presentes na narrativa.

Ricardo Reis, em seu último momento ficcional, eternizado nas telas de cinema, rememora, nas palavras de Walter Salles, a ideia de que “governos totalitários surgem e desaparecem no esgoto da História, enquanto livros, canções e filmes ficam conosco”⁷. Sob a mesma perspectiva, o olhar de João Botelho acerca do personagem, em sua sobrevida cinematográfica, alerta para os perigos de se manter fiel a uma filosofia contemplativa e passiva, enfatizando a relevância da memória e da esperança, que, tal qual um bêbado e um equilibrista, nos ecos de João Bosco e Aldir Blanc (1978), “dança na corda bamba de sombrinha e, em cada passo dessa linha, pode se machucar”.

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: **Estudos comparados**: análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

⁷ A citação foi extraída do discurso que seria proferido pelo realizador imediatamente após o recebimento do Oscar de melhor filme internacional, com *Ainda estou aqui* (2024). Como, no momento da cerimônia, não localizou o texto preparado, realizou-o de improviso e publicou o texto no dia subsequente. A íntegra do discurso pode ser acessada em: <https://www.em.com.br/cultura/2025/03/7075799-leia-a-integra-do-discurso-que-walter-salles-faria-e-perdeu-no-oscar.html>.

AZERÊDO, Genilda. **Reencenando imagens e palavras**: anotações sobre literatura e filmes. João Pessoa. Editora da UFPB, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In: O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOSCO, João; BLANC, Aldir. **O bêbado e o equilibrista**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/elis-regina/45679/>. Acesso em: 17 jan.2025.

BRITO, João Batista de. Texto literário e filme: como ler o confronto. *In: Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa**: uma quase autobiografia. São Paulo: Record, 2011.

DICIONÁRIO de Latim-Português da Editora Porto. **Verbete marceo**. Disponível em: <https://archive.org/details/porto-editora-dicionario-latim-portugues-2a-ed./page/n407/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 27 dez.2024.

ESTADO de Minas. Leia a íntegra do discurso que Walter Salles faria (e perdeu) no Oscar. Disponível em: <https://www.em.com.br/cultura/2025/03/7075799-leia-a-integra-do-discurso-que-walter-salles-faria-e-perdeu-no-oscar.html>. Acesso em: 10 mar.2025.

ECO, Umberto. **Fascismo eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edição Vivas Vozes, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. *In: A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GRÜNHAGEN, Sara. **Borges e a tautologia da escrita em o ano da morte de Ricardo Reis**. Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 44-57, 2021. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/47285>.
Acesso em: 03 mar.2023.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Ver. Nuno Marques. Lisboa: Dinalivro, 2005.

O ANO da Morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. 129min. Portugal: Ar de Filmes, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **As artemagens de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PESSOA, Fernando. **Carta a Adolfo Casais Monteiro**. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 14 dez.2022.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Vol. ún. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem. *In*: **Pessoas de livro**: estudo sobre a personagem. p. 119-144. 3.^a ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário da Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Luís Nuno. **A gravidade da hora que passa**: a criação da Legião Portuguesa em 1936. *Análise Social*, vol. 30, no. 130, 1995, p. 91–119. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41011080>. Acesso em: 19 abr.2024.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Fundação Saramago; Ed. UFPA: 2013.

SARAMAGO, José. **Como José Saramago encontrou Ricardo Reis e o levou para um romance**. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/como-jose-saramago-encontrou-ricardo-reis-e-o-levou-para-um-romance/>. Acesso em: 02 out.2020.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios da obra: apontamentos para o romance**. BNP Esp. N45/7, 1983. Disponível em <https://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios da obra: agenda de 1983**. BNP Esp. N45/6, 1983. Disponível em <https://purl.pt/13870>. Acesso em: 03 dez. 2024.

SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido**: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. **Saramago e o cinema**: metaficção e autorreflexividade como expressão política. Disponível em: <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1559>. Acesso em: 27 abr.2024.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. Série Temas. Vol. 20. Literatura e Sociedade. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation**. In: Film Adaptation. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Corseuil, Anelise. (ed.) **Ilha do desterro**: film boyond boundaries. Florianópolis, n.51, julho/dezembro 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. De Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

INÊS&NÓS: SOBREVIDAS DE INÊS DE CASTRO EM UMA COMUNIDADE LEIAUTORA ATIVA UBÍQUA

Valéria Andrade

À Professora Maria Leonor Machado de Sousa (i.m.)

Não há oposição entre o vivo e o não vivo. Todo ser vivo não apenas está em continuidade com o não vivo, mas ele é o seu prolongamento, sua metamorfose, sua expressão mais extrema.

Emanuele Coccia, 2020

INTRODUÇÃO

Reza a lenda que um dia, o do Juízo Final, Inês de Castro e Pedro hão de se levantar das cápsulas de pedra em que dormem no Mosteiro de Alcobaça há quase sete séculos. Olhos nos olhos, a Rainha Morta e o Rei Saudade – tal como evocados no título do romance histórico de António Candido Franco (Franco, 2005) – hão de reviver seu amor feito de carne, alma, sangue e esplendor. E revivendo-o estarão a recontar a própria fábula trágico-amorosa, num espaço narrativo similar ao de espelhos infinitos, em que se projeta, a cada novo fim da vida, uma nova forma de presença, comumente nomeada como ressurreição.

Uma dentre as várias lendas em torno do episódio inesiano – agregada às narrativas histórico-míticas sobre a Castro¹ já no século 20, após os túmulos do casal mais famoso de Portugal serem colocados no transepto da igreja do mosteiro, frente a frente, um no braço sul e o outro no norte – , esta sobre os amantes ressuscitados encontra eco em uma singular declaração de amor ao livro e à leitura feita por Alberto Manguel: “O leitor ideal é, para um livro, a promessa da ressurreição.” (Manguel, 2020, p. 164).

A afirmação do escritor e bibliófilo argentino potencializa a percepção do *texto* em sua inelutável incompletude e, por extensão, a do *leitor-escritor*, em sua eterna tarefa de continuar a escrever o texto que lê, a qual implica a imortalidade do ato de *ler-escrever-releer-reescrever*. Pensada como pedra de fundação para o redimensionamento do conceito de comunidade leitora em que leitura é compreendida como ato dúplice de ler-escrever, esta ideia presidiu a elaboração, a execução e atuais desdobramentos do projeto *Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil* (Andrade, 2021) desenvolvido no âmbito do ARUS-Advanced Research in Utopian Studies Postdoc, da FLUP-Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre 2018 e 2019.

O presente capítulo constrói-se como um tríplice em que, para além de apresentar uma síntese comentada do projeto, incluindo uma descrição da comunidade leiautora² dele resultante, recupero, num primeiro momento, as circunstâncias e o período de sua gênese e partilho, ao final,

¹ Modo como D. Afonso IV se referia a Inês, fazendo saber sua desconfiança em relação aos membros dessa família.

² Neologismo surgido da necessidade de designar a pessoa que desenvolveu habilidades de leitura e de escrita de maneira articulada e processual (Barros; Andrade, 2017).

uma leitura possível de uma das histórias sobre Inês de Castro criada por uma integrante desta comunidade durante a terceira e mais recente etapa do projeto, desenvolvida durante a disciplina *Práticas de Leituras Performativas*, ministrada por mim na LECAMPO-Licenciatura Interdisciplinar em Educação do Campo da UFCG-Universidade Federal de Campina Grande-Campus Sumé no segundo semestre de 2020.

Amostra do repertório inesiano que vem sendo produzido por jovens brasileiras.os e portuguesas.es desde 2018, a história escolhida é representativa do diálogo entre as sobrevidas de Inês de Castro e as do texto, entendido o termo *sobrevida* na acepção proposta por Carlos Reis (2007), isto é, como condição movente equivalente à da personagem de ficção em seus processos de figuração.³ Reiterando: a história tomada para leitura neste momento configura o vínculo que observo entre a interminável ressurreição de Inês de Castro, repetida toda vez que sua história é contada, e a infinitude do texto, em sua eterna metamorfose de ser outro a cada vez que é lido – e por este motivo leio-a aqui.

³ Segundo o autor, a personagem ficcional, desde certos romances do século 19, e sobretudo nos novos contextos de criação literária, que incluem produções ficcionais em circulação nas mídias digitais, deixa de ser um componente estático do relato. Retomada e reajustada aos novos modos de produção e de circulação da ficção, a personagem vai ganhando novos rostos e também novas vidas ou sobrevidas, a exemplo do que se passa com a figura queirosiana de Afonso da Maia, d'*Os Maias*, cujas sobrevidas no desenho de Wladimir Alves de Souza, na minissérie de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho e, ainda, no filme de João Botelho, prolongam sua existência (Reis, 2017).

INÊS&NÓS: O PROJETO E SUAS RAÍZES

Em março de 2018 visitei pessoalmente, pela primeira vez, a localidade situada em Coimbra onde, há quase sete séculos, uma mulher castelhana, Inês de Castro, Rainha de Portugal, viveu em paz por alguns anos com a família que formou com Pedro, Príncipe herdeiro da monarquia portuguesa – até o dia em que, condenada à morte por conspiração contra a coroa, após julgamento *in absentia*, foi executada a mando de Afonso IV, Rei de Portugal, por limiares impostos por razões de estado envolvendo conflitos político-familiares relacionados à sucessão do trono e disputas de poder com o reino vizinho de Castela.

Os planos daquela minha visita, adormecidos por quase onze anos, afinal se cumpriam. A Quinta das Lágrimas e suas fontes – uma delas, a dos Amores, a outra das Lágrimas, como nomeada por Camões – passaram a fazer parte, então presencialmente, de uma geografia sentimental imaginária que eu começara a percorrer em janeiro de 2006, quando estive em Coimbra pela primeira vez. Naquele ano, flanando por uma livraria da cidade, perdi-me de amores por aquela mulher. Seu nome, estampado na capa do livro *O amor infinito de Pedro e Inês*, de Luís Rosa, em destaque num dos expositores da livraria, não me era estranho. No Brasil, não poucas vezes eu o ouvira no adágio popular “Agora a Inês é morta”. Sua história, todavia, envolta no irreversível da morte, parecia dona de si, bem viva em sua vontade de manter-se ali indecifrável, como que resguardada de curiosas especulações.

Daquele janeiro em diante, embora sem me dar conta, passei a buscar por Inês e por sua história feita de segredos e lendas e transmutada em mito. E se é verdade que, antes do

encontro na livraria, a fagulha da paixão irrompera numa conversa com o professor do Agrupamento de Escolas de Pinhel, Manuel Neves, em torno de estudos para a escrita de um livro sobre pares amorosos célebres da literatura universal, mais verdade é que nenhum outro casal, nem mesmo o do *Cântico dos Cânticos*, me arrebataria como aquele evocado por Luís Rosa na capa de seu livro.

Por força do destino e da minha vontade de aproximar-me de Inês e de Pedro, mas sobretudo dela – de conhecê-la mais e tê-la cada vez mais perto de mim até trazê-la para a minha vida –, em fins de 2007 cruzei outra vez o Atlântico. Levava na bagagem um projeto de pesquisa e, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, meu plano de trabalho incluía a dita visita à Quinta das Lágrimas, acontecida também por obra do destino somente em 2018. Acolhido pelo DLCM-Departamento de Letras Clássicas e Modernas da UALG-Universidade do Algarve, “*Inês é viva!*”: *a paixão amorosa na dramaturgia portuguesa contemporânea de autoria feminina* (Andrade, 2007) propunha já no título a ruptura do proverbial “*Agora é tarde, a Inês é morta...*” pela mediação, indicada em seu subtítulo, da leitura crítica de um corpus da literatura dramática escrita por mulheres analisando-o como expressão do jogo relacional de tensões entre feminino e masculino emergentes no contexto contemporâneo das concepções e dinâmicas de gênero em Portugal, e também em outros contextos, a exemplo do brasileiro, formulando hipóteses interpretativas à luz do nosso tempo sobre novos significados do amor de Pedro e Inês (Andrade, 2007).

Ultrapassar linguisticamente a irreversibilidade de um infortúnio fatal a fim de afirmar a vida para além do histórico e do lendário construídos em torno da tragédia de Inês – já desde os poetas Luís de Camões e Garcia de Resende e, antes

deles, o cronista Fernão Lopes e o historiador Manuel de Faria e Sousa –, era, assim, um fio de pesquisa nascido e desenvolvido como investigação bibliográfica, com vocação inata indicada para expandir-se como estudo aplicado, potencialmente destinado a contribuir como suporte teórico para a construção de estratégias e políticas públicas de enfrentamento às violências de gênero, em particular as cometidas contra mulheres em contexto doméstico-familiar. Dito de outro modo, a pesquisa orientava-se para indiciar, na dramaturgia de mulheres portuguesas, movimentos e transformações da experiência afetivo-amorosa na passagem do século 20 para o 21, reverberando o interesse autoral em propor e construir novos sentidos do mito inesiano num contexto social em que este é reconhecido como eixo estruturante da cultura. E isto, não por acaso, vindo à tona no momento histórico marcado pelas Comemorações dos 650 Anos da Morte de Inês de Castro, decorridas oficialmente entre janeiro de 2005 e janeiro de 2006. Entre as várias produções estéticas do período, são editados três textos teatrais que recontam a história da “Colo de Garça”: *Noites de Inês-Constança* (2005), *Falas da Castro* (in *Antes que a noite venha*, 2005) e *A Boba: Monólogo em três insônias e um despertador* (2006). Suas autoras, Fiama Pais Brandão, Eduarda Dionísio e Maria Estela Guedes, respectivamente, trazem à cena teatral o crime brutal, passível de qualificação como feminicídio *avant la lettre* (Andrade, 2021), em contexto íntimo,⁴ transmutando esteticamente, em tempo

⁴ Referindo-se aos dois contextos de ocorrência de feminicídios no Brasil, o íntimo e o não íntimo, a juíza de Direito Adriana Ramos explicita, em relação ao primeiro, aquele em que a violência letal sofrida pela mulher é oriunda da relação afetiva vivenciada com um companheiro, ou em um contexto familiar por parte de algum parente ou pessoa próxima do convívio com a vítima. O não íntimo refere-se à violência contra a mulher

(quase) real, o quadro da incidência de feminicídios em Portugal revelado em 2004 no primeiro relatório do Observatório de Mulheres Assassinadas da UMAR-União de Mulheres Alternativa e Resposta, com o registro de cento e doze destes crimes em território português.⁵

Na saída da Quinta das Lágrimas após aquela primeira visita, abriu-se à minha frente um retrovisor, mostrando-me uma realidade muito clara e junto dela uma indagação à guisa da icônica pergunta camoniana: “*o-que-farei-com-este-livro?*”. Indagou-me o espelho: – Ora, se Inês está viva e sua história trágica, de injustiça e violação à vida, continua a mover mentes e corações, o que é feito da tua utopia de um mundo sem desigualdades de gênero e sem violência contra as mulheres, de um mundo sem feminicídios? Por que, para além de escutar e estudar histórias de Inês recontadas por gente de renome nas artes, em especial na literatura, não inventas caminhos e condições para que pessoas comuns, de todas as idades, possam também recontar a fábula inesiana como experiência criativa possível para olhar, narrar e reinventar suas próprias histórias? Seria uma via para promover ações de formação

cometida por sujeitos que não vivenciam o contexto familiar ou afetivo com a vítima; cf. MELLO, Adriana Ramos. *Justo Eu, aula 25 – Feminicídio*. YouTube: 06 de dezembro de 2018 (53m58s). Disponível em: <https://bit.ly/3f5pbS4>. Acessado em 19 de abril de 2021.

⁵ Em contextos como o brasileiro, o total de 4.762 vítimas de feminicídio no ano de 2013 (média de 13 mulheres mortas por dia), comparado à ocorrência de 393 destes crimes em Portugal entre 2004 e 2014 (TEIXEIRA, 2015, p. 16), sugere – guardadas as diferenças de densidade demográfica entre os dois países – uma realidade com traços de ficção distópica, cuja leitura recomenda-se com veemência, no sentido óbvio de gerenciar o presente para evitar os danos e prejuízos letais de um futuro catastrófico em Portugal (ANDRADE, 2021).

pedagógica alternativa capazes de contribuir para a transformação social?

Como ideia de projeto científico, *Inês&Nós* acabava de nascer, já vocacionado como pesquisa aplicada de caráter brincante a partir de uma base metodológica voltada para a inovação em práticas de leitura e de escrita criativas, nomeada como *LerAto*s, recém-desenvolvida em parceria com o professor Marcelo Barros, da UFCG, por meio de jogos sérios em realidade alternada (Andrade; Barros, 2017). Dito de outro modo: dez anos após a pesquisa realizada na UALG, o novo projeto declarava, alto e bom som: “Inês é viva!” continuava a viver! Dito de um modo agora inspirado na filosofia de Emanuele Coccia (2020), “Inês é viva!” acabava de encontrar uma nova forma para existir e ser, de uma maneira diferente, aquilo que se projetara para ser desde 2007, como referi acima: instância teórica proficiente como apoio à construção e ao planejamento de estratégias e políticas de enfrentamento à situação de desigualdades, preconceitos e violências contra as mulheres.

Neste sentido, *Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil*, como pesquisa acadêmica, corresponde à segunda geração do “*Inês é viva!*” – algo como “*Inês é viva! 2.0*” –, na qual incorporei frutos da minha experiência de docência no ensino superior nos últimos dezesseis anos, na maior parte construída em torno de processos formativos conduzidos a partir de projetos para a formação leiautora em contexto educacional pela mediação de práticas de leitura e escrita criativas e orientadas para o diálogo intercultural no âmbito da graduação e da pós-graduação da UFCG (Licenciatura em Educação do Campo; Mestrado-Linguagem e Ensino), da Universidade Federal da Paraíba (Mestrado/Doutorado-Letras) e da UEPB-

Universidade Estadual da Paraíba (Mestrado/Doutorado-Literatura e Interculturalidade).

Importa registrar que no intervalo entre um projeto e outro, como parte do processo germinativo do que viria a resultar na metamorfose de um no outro, iniciei as pesquisas relacionadas à proposta *Dramaturgia contemporânea de autoria feminina no Nordeste do Brasil e em Portugal: diálogos interculturais*, com a qual ingressei em 2014 como docente permanente do PPGLI-Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Ainda em curso, o projeto surgiu do interesse pela pesquisa em interculturalidade e intermedialidade a partir da dramaturgia contemporânea escrita por mulheres nos contextos brasileiro e português. Com foco na produção de duas brasileiras – Lourdes Ramalho e Aninha Franco – e duas portuguesas – Eduarda Dionísio e Maria Estela Guedes – o projeto objetiva re/conhecer fronteiras onde novas relações e identidades de gênero, surgidas nas duas margens lusófonas do Atlântico, transitam e são negociadas pela reconfiguração do modelo sociocultural mediterrâneo gerador das relações de gênero em Portugal e no Brasil.

A partir do entrecruzamento de vários e diferentes *eus* nas cenas dramatúrgicas de um e outro país, e também do reconhecimento de suas similitudes, simultaneidades e diferenças, as investigações propostas busca(va)m responder, em parte, as demandas de pesquisa do “*Inês é viva!*”, algumas anunciadas em pesquisas anteriores. Uma delas relacionada à problematização das formas híbridas do texto teatral contemporâneo tal como incidem na produção de Lourdes Ramalho (Andrade, 2012), estudada no projeto de pesquisa-ensino *Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX: representações e possibilidades de leitura*, além de outras,

relacionadas ao farto referencial ao universo ibérico presente nesta dramaturgia, inspiração clara para cruzar o Atlântico em 2007 em busca das dramaturgas portuguesas reinventoras de Inês de Castro.

Realizado junto ao PPGL-UFPB entre 2003 e 2006, o projeto *Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba...* pautou-se pela proposta de levar o texto dramaturgicamente ramalhiano para fora do edifício teatral, seja pela mediação editorial, seja pela atuação docente, seja pela formação de uma comunidade leitora da dramaturgia ramalhiana em espaços externos a salas teatrais e escolares (Andrade, 2006). Numa versão precursora do *Inês&Nós*, e que remete ao encontro entre pessoas, como também entre pessoas e livros, um dos eixos de *Lourdes Ramalho e o teatro...* contemplou ações de incentivo à leitura junto a famílias residentes no Assentamento Dona Antônia (Conde-PB). Incluindo experiências de recepção da dramaturgia de Lourdes Ramalho mediadas pela prática de leitura oralizada e, de outro lado, via espetáculos teatrais, encenados por grupos de teatro da cidade no próprio assentamento e no Teatro Santa Roza (João Pessoa-PB), as ações do projeto ensejaram a formação de um grupo de leitoras ativas pela mediação da dramaturgia ramalhiana composto por mulheres agricultoras interessadas em conhecer os textos da dramaturgia.

INÊS&NÓS: OBJETIVOS, METODOLOGIA E RESULTADOS

Como fica claro, *Inês&Nós* nasce a partir de um longo diálogo com pesquisas anteriores para além das mencionadas, não como um começo absoluto. Nasce, portanto, como etapa nova de uma longa pesquisa em curso. Nasce como pesquisa-

fruto que se pretende geradora de uma série inumerável de outras que a continuem, isto é, que sejam também fontes com a plena ciência que finais também não são absolutos.

Caracterizada como pesquisa aplicada, *Inês&Nós* funda-se no propósito de promover a experiência de ler como processo de transformação de pessoas e de criação de mundos utópicos possíveis pela mediação das mídias digitais para recontar o amor e a tragédia de Inês de Castro. É, por extensão, a construção de uma tentativa de resposta ao desafio lançado pelo espelho, referido acima, no sentido de estender a pessoas comuns o direito à literatura (Candido, 2004), não apenas quanto ao ato de ler, mas também ao de escrever, reimaginando, em particular, histórias de Inês – histórias de amor que narram também injustiças, violência e morte tanto quanto atos de resistência e insubmissão – e também histórias de si e de seus (des)amores, em que se contem e se reinventem como pessoas capazes da valorização e do respeito à própria vida e a do outro.

Em seu objetivo central, *Inês&Nós* projetou-se originalmente como pesquisa voltada para a formação de uma comunidade leiautora de obras literárias inspiradas na história dos amores de Pedro e Inês de Castro, integrada por discentes dos anos finais do ensino secundário e iniciais do superior e respectivos docentes no Brasil e em Portugal, visando promover interações criativas deste público leitor com o mito inesiano por meio de oficinas de leitura e escrita voltadas para experiências da leitura performatizada e da transcrição textual do *corpus* literário selecionado construídas como espaço educativo partilhado destinado à prevenção precoce da violência de gênero pela sensibilização e conscientização de adolescentes e jovens para a igualdade de gênero e os direitos humanos, em particular os das mulheres.

De uma perspectiva avançada em relação a etapas do projeto desenvolvidas até aqui, percebo com clareza que em sua concepção como estudo aplicado, Inês&Nós incorpora o reverso da moeda relativamente às práticas leitoras e, deste modo, estende às pessoas comuns também o dever de ler e escrever histórias enquanto prática cidadã, a par do que argumenta Alberto Manguel sobre a responsabilidade do ato de ler:

Mente quem diz que a leitura é uma forma de evasão da realidade. A leitura esfrega o mundo no nosso nariz, é preciso muita força de vontade para não nos envolvermos com os sofrimentos de Brás Cubas ou com a paixão de Fedra. *Cada livro, cada história pode ser, assim como para Sherazade, uma estratégia contra a morte, pode ser também um projeto para uma vida melhor, como Dante imaginou, ou pelo menos um pouco mais justa, como sonhou D. Quixote.* (Manguel, 2020, p. 14. Sem grifo no original).

De outro lado, o pensamento radical de José Saramago fortalece esta perspectiva de mão dupla em relação ao que sustenta Inês&Nós em seu propósito de pesquisa como ação educativa e seus contributos possíveis para a universalização da cultura letrada. Em um dos discursos proferidos na cerimônia de atribuição do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, o escritor português afirmou: “Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicarmos os nossos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres. Talvez o mundo possa começar a tornar-se um pouco melhor.”

(Saramago, 1998). O primeiro dos nossos deveres, segundo a *Carta Universal dos Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*,⁶ elaborada a partir desta fala saramaguiana, é, precisamente, “o dever de cumprir e exigir o cumprimento dos direitos”.

Neste sentido, Inês&Nós, em sua dupla dimensão de projeto e comunidade leiautora dele resultante, constrói-se como espaço de cidadania em que a experiência estética com a literatura, pela articulação entre leitura e escrita, é percebida como exercício responsável, por direito e por dever, de criação de novas narrativas sobre um outro mundo possível, melhor e mais justo, a par do que vislumbraram Saramago e Manguel.

Neste espaço, jovens e adolescentes em contexto educacional foram e continuam sendo convidados, a cada nova temporada do projeto, a sair das terras-do-não-ler para aportar no país-do-ler-e-escrever, que muitos nem imaginavam existir. Neste novo lugar – inimaginável para alguns, mas utopicamente acessível a todos –, transformados em pessoas leiautoras, estes viajantes utópicos são habilitados para atuar em ações voltadas ao desenvolvimento de competências para uma formação ativa, interventiva e criativa para a cidadania, a equidade e o respeito à diferença, num processo em que lhes é garantido o direito de aprender-e-ensinar a recriar o mundo e seus modos de estar nele, priorizando-se a atualização de processos sociais em que mulheres e homens constroem-se como sujeitos relacionais. Inês&Nós inscreve-se, pois, como instância criativa em que estudantes vivendo a “vida real” de feição distópica de desigualdades e profundos desequilíbrios sociais vindos à tona também em salas de aula, percebem-se capazes de construir

⁶ Disponível em <https://bit.ly/3BhNz8l>.

novos sentidos das relações de gênero, em particular as afetivas, pautadas na equidade e no respeito por si e pelo outro.

Propor e promover condições materiais e imateriais para que, em interlocução mediada pelas novas tecnologias, estudantes de Portugal e do Brasil (re)leiam e (re)contem a história amorosa de Inês de Castro, é reativar a chama estético-criativa mantida acesa há quase sete séculos pelo imaginário de artistas das diversas áreas de reinvenção do mundo a fim de proclamar a força do amor como potência insubmissa diante de tudo o que maltrata a vida. Portanto, desenvolver atividades de releitura, recontação e ressignificação dos amores de Inês e Pedro em salas de aula – inseridas ou não em ambientes da lusofonia – abre espaços na escola e à sua volta para pessoas comuns descobrirem-se leitoras e escritoras, poetas fazendo pequenas revoluções com a força mágica da palavra, pela reescrita da jornada inesiana por caminhos de si. E no decurso de reinvenções dos (des)caminhos do amor, perceberem-se sujeitos, pessoas cidadãs, que trilham, na companhia de Inês, o caminho de volta, vindos de lugares, quer geográficos, quer simbólicos, onde estavam exilados. Assim repatriados, vivem também a experiência pessoal de libertarem Inês dos vários exílios a que foi forçada em sua jornada trágico-amorosa, trazendo-a novamente à vida, de volta do *reino do não-ser*. E o fazem pela ação da memória e de histórias que se entrelaçam em resistência às grandes narrativas do medo, fundadas na violência e no desrespeito e na violação à vida como frutos da dominação. Em Aula Magna proferida na UFRGS-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o poeta moçambicano Mia Couto (2014) remete ao exercício autoral das pequenas histórias como potência utópica de mudanças num “mundo em estado de infância”:

[...] as pequenas histórias podem ser um ponto de partida contra esta grande narrativa que é a narrativa do medo [...] não podemos permitir que nos roubem a autoria da nossa própria história de vida. [...]. A gente pensa que contar histórias é uma competência dos escritores, mas não é. Todos nós somos produtores e produtos de pequenas histórias. Essas histórias devolvem-nos o encantamento da infância, afastam o medo e reiniciam o mundo. E mais do que reiniciar o mundo, elas fazem criar um mundo em estado de infância, quer dizer, um mundo que está ainda nascendo e, por isso, o próprio passado pode estar nascendo mais que tudo. (Couto, 2014)

Em acordo com o dizer do poeta, embora acredite “no poder das histórias”, tenho clareza de que “elas não salvam o mundo, mas podem incutir o desejo da utopia e do mundo em mudança” (Couto, 2014). Mundo mutante, transformável, que, sendo *texto*, constrói-se, como as narrativas, pelas ações de sujeitos capazes de indagar o sentido de suas existências e de agir para dar-lhes qualidade superior. Mundo, portanto, histórico, feito de histórias imaginadas pela vontade de transmutar o caos em cosmos, a desordem em nova ordem.

Metodologicamente, o processo de formação da comunidade leiautora Inês&Nós, razão de existir do projeto, conduziu-se segundo os procedimentos estruturantes do já citado LerAtos, nucleados por uma série de quatro oficinas de leitura-escrita em que são propostos jogos de leiautoria que acontecem alternadamente em realidade presencial e virtual –

a escola, o ciberespaço e a comunidade de pertencimento dos participantes. Este novo formato de comunidade leitora, demarcado pela ubiquidade do fenômeno das novas tecnologias, deve-se, portanto, à compreensão do ato de ler como ler-escrever, mas também à inclusão das ferramentas tecnológicas de comunicação como recurso para a interação entre os participantes de diferentes cidades, estados, países e continentes. Potencializada pelo recurso das novas mídias digitais, a comunidade leiautora ubíqua constrói-se como ponte – em contraponto à ideia de círculo de leitura tradicional – emergida, assim, da transcendência de restrições como a geográfica e temporal, outrora impeditivas da interação em tempo real. Nesta comunidade leiautora ubíqua, os leiautores podem não estar exercendo seus papéis de leitores-(re)contadores de histórias em grupo num espaço-tempo síncrono e ainda assim manterem-se ativamente vinculados em torno das narrativas lidas e produzidas, ou seja, a comunidade existe e pulsa em modo assíncrono, tendo o horizonte de acessibilidade comunicativa disponibilizada por diferentes suportes midiáticos para além do papel impresso, veiculado de modo material ou digital.

Portanto, ubíqua e intermediática, a nova comunidade leitora se distancia de outras, inclusive da integrada pelo público leitor, por exemplo, da obra de Shakespeare, que o tem lido desde o século XVII, sem, contudo, interagirem ativamente entre si enquanto leitores comuns – não especializados – e, em sua grande maioria, sem se darem conta da existência uns dos outros. É de se convir que uma tal comunidade leitora, ou mesmo a que se tenta consolidar no formato do círculo de leitura tradicional, não tem como atender à demanda de um tempo como o nosso, em que as pessoas – sujeitos fragmentados, marcados pelo desejo

premente de interação, seja presencial, seja virtual – querem dizer-se minuto a minuto e, ao que parece, por esta razão, assim o fazem pelas várias redes sociais da mídia digital, seja como indivíduos, seja como coletivos sociopolíticos culturais. O desejo de comunicação das pessoas, como bem lembrado por Umberto Eco (1996), pode realizar-se, hoje, sem a mediação das editoras, até porque muitas pessoas não querem publicar, mas simplesmente comunicar-se umas com as outras, e o fazem online, seja por e-mail, seja pelas redes sociais. Ubiquidade e intermedialidade conjugam-se, pois, em marcador diferencial na produção e partilha de sentidos de si e do mundo por pessoas congregadas no ato de ler-escrever, formando-se, deste modo, uma comunidade leitora em que as leituras, mesmo sendo feitas em tempos e locais diferentes, permanecem disponíveis e acessíveis no ciberespaço para serem continuadas e/ou reiniciadas a qualquer momento, num processo expandido e continuado de ler-e-escrever livros em contínua ressurreição, a que se designaria como expansíveis. Pela utilização de recursos tecnológicos como Facebook, Twitter, WhatsApp, YouTube etc., que viabilizam este tipo de construção atemporal, uma comunidade leiautora ubíqua põe em curso uma revolução do conceito e de sua prática, pela ruptura das barreiras geográfica, temporal, midiática e identitária, em que a dimensão intercultural entra como terceiro componente que marca seu perfil diferenciado de comunidade leitora do século 21.

No caso da comunidade leiautora Inês&Nós, os processos interculturais efetivados em torno da história real do feminicídio *avant la lettre* cometido contra Inês de Castro desenvolveram-se a partir de ações voltadas para a prevenção da violência de gênero, conjugados à implementação de ações na área da formação leitora, ou antes, leiautorial, em particular

voltadas à leitura literária, enfatizando-se o uso de recursos pedagógicos emprestados de outras expressões artísticas, o teatro em especial. Neste sentido, frente à ineficácia das poucas estratégias e ações governamentais para romper o ciclo da violência de gênero, seja no Brasil, seja em Portugal, como também o da crise do sistema de formação de leitores, sobretudo no Brasil – onde o índice de não leitores chegou a 44% em 2015 (Failla, 2016) –, o projeto contribuiu como instância de pesquisa e de aplicação de conhecimento teórico-metodológico capaz de fazer frente a desafios socioculturais de dimensão epidêmica em diferentes graus nos dois países, tais como o feminicídio e o analfabetismo funcional.

De outro lado, é claro que construir espaços de interlocução ubíqua e intermediática viabilizados pelo ecossistema digital do século 21 é estar em risco perante o terror que, para além da violência em seu velho formato – de que os crimes de gênero, em particular contra mulheres, como feminicídio, estupro, mutilação genital etc., são exemplos eloquentes –, tem se espalhado pela mídia digital, tornando-a palco de guerras surdas pelo poder, disputadas em meio aos chamados crimes cibernéticos, tais como violação e clonagem de dados pessoais, partilhas não autorizadas de conteúdos íntimos, *fake news* difamatórias etc.

Todavia, ocupar o espaço democrático e escalável do ciberespaço como cenário de revisitação e revisão do assassinato de Inês de Castro – cometido em meio a intrigas palacianas, conflitos familiares e de sucessão do trono português –, isto é, rememorar-lo transmutado em ação de transcendência da morte, de negação da violência e de afirmação da vida, é um ato responsável voltado à responsabilização desse ambiente a cumprir sua vocação de desfazer fronteiras e interconectar, inclusive em tempo real, as

pessoas, o que por si só contraria e afasta qualquer ideia de guerra, terror e de violação à vida.

Ressoa aqui a fala do Presidente da Câmara Municipal de Coimbra, Carlos Encarnação, em referência à idealização da Ponte Pedro e Inês, cuja inauguração em 2006 marcaria definitivamente o simbólico apelo da cidade nas celebrações dos 650 anos da morte de Inês de Castro: “Não foi a história de Pedro e Inês o triunfo do amor sobre a morte? Então porque não pensar que o metal da espada assassina seja condenado a ser convertido no aço da ponte destinada a celebrar o encontro impossível. Seja condenado a unir, não a cortar.” (Encarnação, 2006, p. 19). Projetada para ser uma ponte diferente – “uma ponte em que quem nela entra parece condenado a não se encontrar com quem do outro lado vem. A surpresa surge quando os dois tramos confluem num local mágico, a meio do rio” (Encarnação, 2006, p. 19) –, a Ponte Pedro e Inês, como projeto urbano de referência para a cidade de Coimbra do século 21, é também exaltada por sua “estrutura revolucionária”.⁷ E de fato o é, sobretudo, pela particularidade de sustentar-se sobre vãos assimétricos, que não se encontram no centro – tal como o casal mais famoso da história portuguesa –, mas viabilizam um espaço, aparentemente suspenso por si, em forma de praça com oito metros de largura, duplicando cada um dos dois passadiços desencontrados. Obra de ruptura conceitual da arquitetura contemporânea em Portugal, a *ponte-praça*, erguida sobre o Rio Mondego com objetivo de garantir a vivência nas duas margens,⁸ surge como ícone metafórico do espaço

⁷ Cf. *Portal Rota da Bairrada*. Disponível em: <https://bit.ly/3Uc6Lz1>.

⁸ A construção desta ponte integrou o programa Polis-Viver Coimbra, sendo reconhecida como emblema do projeto de requalificação da zona ribeirinha da cidade; cf. <https://bit.ly/3S38IRU>.

comunicacional pensado como espaço utópico do encontro amoroso em contínua construção, não apenas entre pessoas, mas extensivo a toda forma de vida em nosso planeta, viabilizado pelas potencialidades de uma comunidade leitora diferente, por sua funcionalidade autoral, ubíqua, intermediática e de alcance intercultural.

Em meio a vivências e experimentos de leiautoria inesiana transcorridos entre meados de 2018 e fins de 2020, jovens portuguesas.es e brasileiras.os, estudantes da Escola Secundária do AEV-Agrupamento de Escolas de Valongo (Valongo-Porto, Portugal) e da UAEDUC-Unidade Acadêmica de Educação do Campo da UFCG-Campus Sumé (Sumé-PB, Brasil), respectivamente, têm se encontrado em mais de uma *ponte-praça* construídas no circuito intercultural entre as duas realidades lusófonas unidas pela vontade utópica de fundar, pela ação da palavra, uma nova realidade possível, um mundo em que as mulheres sejam livres para amar e serem amadas por quem elas quiserem, livres da violação sempre iminente de seus corpos e de seu direito à vida.

Neste “lugar mágico, a meio do rio” temos nos reunido, discentes e docentes das escolas citadas e de outras por onde Inês&Nós segue a sina de comunidade leiautora ubíqua expansível desde a pré-estreia em Sumé, regida pela força do time pioneiro de leiautoras e leiautores, formado por trinta estudantes da LECAMPO-UFCG. Num experimento de seis semanas, o jogo gerou trinta minicontos inesianos, que foram lidos e comentados por 6% da população da cidade, o equivalente a novecentas pessoas, transformadas em agentes sociais, e ativou um movimento solidário local para a doação de alimentos não perecíveis e artigos de uso pessoal para instituições de acolhimento de idosos (Andrade et al., 2019).

Seis meses depois, em parceria transatlântica com um grupo de dez estudantes secundaristas de Valongo, um novo time de *leiautoras.es* do enredo inesiano saiu da escola e foi às ruas da cidade criar novas *pontes-praças inesianas*. Em duplas luso-brasileiras, o time conquistou leitoras.es para suas narrativas e poemas inesianos, os quais, a convite das.os estudantes, gravaram áudios de suas leituras em voz alta, dinamizando com estas o “Festival Intercultural de Leituras Inês&Nós”, realizado nesta segunda etapa do projeto. Esta dinâmica resultou na composição de um acervo digital com cerca de 200 registros em áudio das leituras gravadas no contexto da experiência gamificada (Andrade, 2021). Nesse meio tempo, Inês&Nós passou a circular no Facebook, onde estão publicadas histórias e poemas produzidos nas duas primeiras etapas do projeto, ganhando circulação também, em fins de 2020, no YouTube, onde estão publicadas histórias e poemas autorais inesianos escritos na terceira etapa do projeto, transcorrida, como referi antes, em contexto de formação de professoras.es na LECAMPO-UFCG, e divulgados nesta rede social como parte da campanha de conquista de leitores, no caso *espectoleitores* (Gomes; Reis, 2017), das performances em formato de vídeo-cartas.⁹

De 2021 em diante, Inês&Nós, seja como projeto de pesquisa, seja como espaço de diálogos interculturais em torno da figura mito-histórica de Inês de Castro, ganhou novos suportes, expandindo-se como estudos acadêmicos e como repertório de histórias inesianas. No primeiro caso, incluem-se dissertações de mestrado *Inês&Nós: uma aplicação do método LerAtos na formação de professores leitores pela mediação do mito de Inês de Castro* (Almeida, 2021); *Inês&Nós em perspectiva: um jogo*

⁹ Disponível em <https://bit.ly/3OgL7X8>.

sério para a formação leitora e o diálogo intercultural pela mediação do mito de Inês de Castro (Sousa, 2021); *Inês de Castro em chiaroscuro: uma sobrevida inesiana em Antes que a noite venha*, de Eduarda Dionísio (Oliveira, 2023); *Inês de Castro em dois cordéis brasileiros para crianças: uma proposta de manual pedagógico de mediação de leitura pela aplicação do Método LerAtos* (Araújo, 2025), defendidas, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. No segundo, está o volume *Inês&Nós: trinta e uma novas histórias de Inês de Castro* (Andrade et al., 2022) em que se edita parte do acervo produzido ao longo do projeto, como referido acima, de que constam narrativas curtas, poemas e formas dialogadas inspirados na literatura inesiana compartilhada na comunidade Inês&Nós durante as oficinas de leitura-escrita realizadas. Deste acervo literário inesiano faz parte a história escolhida para a leitura interpretativa que ora apresento.

PEDRO E INÊS, OS FRUTOS DO AMOR: UMA SOBREVIDA DE INÊS DE CASTRO

Figura migrante do mundo da história para o da literatura e do mito, Inês de Castro, por esta singularidade de movência e de metamorfoses que a constituem como entidade mítica e literária, convida ao diálogo em torno de suas incontáveis sobrevidas geradas pela imaginação estética e histórica desde o fato trágico ocorrido em 1355.

Anotado pela primeira vez em crônica coetânea pelo olhar distanciado e impessoal do castelhano López de Ayala, o episódio inesiano ganha novo registro em 1434, por Fernão Lopes, cronista português, cujo relato parte de fontes orais e da sua leitura da narrativa do episódio inscrita no túmulo de Pedro (Vasconcelos, 2004), oscilando, assim, entre a história

documental e a recontada pela memória e pela interpretação subjetiva após 70 anos do ocorrido. Saindo da temporalidade histórica, já no século seguinte, entre 1516 e 1587, a “Linda Inês” ganha espantosa pluralidade literária, inaugurada por Garcia de Resende, Luís de Camões e António Ferreira, de onde segue rumo à circularidade do mito pela pena do historiador português Manuel de Faria e Sousa que incorpora, em relato de 1639, o episódio da coroação do cadáver de Inês como rainha de Portugal, divulgando-o na Europa antes mesmo que a tragédia espanhola o fizesse amplamente com Vélez de Guevara (Sousa, 2005). Citando documento da coroação do cadáver de Inês após sua exumação por D. Pedro, Faria e Sousa ergueria o fato lendário à categoria de verdade histórica, mesmo sem o documento ter sido encontrado. Como afirma a professora Maria Leonor de Machado e Sousa (2005, p. 106), a coroação póstuma de Inês de Castro é um fato que “representa a assimilação histórica do que foi a maior contribuição literária para a lenda, dando-lhe a dimensão final do mito”.

O processo de irrupção das sobrevidas de Inês de Castro, iniciado com a lenda contada sobre ela já desde o momento de sua morte (Sousa, 2005), não se dá, pois, a partir do mundo ficcional, a par do que evidencia Carlos Reis (2017) em seus estudos sobre a constituição da figura de ficção. As novas vidas inesianas têm como cais de partida o mundo real, histórico, onde viveu e foi morta a Inês de carne e osso, de onde têm se proliferado de modo assombroso há quase sete séculos para habitar uma multiplicidade de espaços simbólicos.

Em um destes *habitats* inesianos, a comunidade leiautora Inês&Nós, temos nos desafiado a investigar criativamente a condição mutante de Inês de Castro e suas sobrevidas “até ao fim do mundo”, em particular as que incidem na possibilidade de tomá-la como paradigma para um mundo utópico sem

feminicídio, mas também as que a perspectivam, seja como personagem literária, seja em sua dimensão mítica, como representação do texto e do leitor, compreendidos como instâncias inacabadas que se alimentam e se transformam um ao outro *ad aeternum*.

A seguir, apresento a história de temática inesiana escrita no contexto da etapa mais recente do Inês&Nós como referido e, seguida a ela, uma leitura amparada no conceito de sobrevida em diálogo com o pensamento de Emanuelle Coccia sobre processos de metamorfose, entendida como “a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se simultânea e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma para outra” (Coccia, 2020, p. 20).

A história, intitulada *Pedro e Inês, os frutos do amor*, da leiautora Juliana Nascimento Araújo, tanto dialoga intimamente com o repertório inesiano – incluída a obra lida durante o ciclo das oficinas do experimento da terceira etapa, *Inês* (Mello; Massarani, 2015) –, quanto dele se distancia significativamente, acrescentando-lhe um novo enredo como também novos personagens, inspirados no elenco “original” da história, embora em cenário diferente e assumindo papéis distintos, criando novos efeitos de sentido.

Pedro e Inês, os frutos do amor

A história se passava.

Já Passou?

Era uma vez?

Enfim, assim.

Ele era Pedro, ela era Inês.

Dois mundos, um amor.

E eu? Eu voava e de longe observava. Eu, beija-flor.

Inês, a fazendeira, amava o campo, o camponês.

Nos campos de girassóis se encontravam e às escondidas se amavam.

Pedro beija a flor, e eu, o beija-flor, só observava, me apaixonava.
No sol trabalhava, sentia na pele a quentura, mas no coração o amor transbordava.
Era em Inês que ele se inspirava e, apaixonado, também cantava.
E eu, de longe, suspirava.
Pedro queria casar e com Inês para sempre morar.
Construir casa, família, seu lar.
Até a família dela, dele querer se livrar.
– Com esse pobretão, Inês? Jamais irá casar!
Resolveram fugir.
– Depressa, vamos partir!
Sem saber que o fruto do seu amor já estava bem ali, o amor logo se multiplicou.
O que eram dois, quatro se tornou.
– É menino!
– Tão lindo e encantador, pedra preciosa como o nosso amor.
– Pedra... seu nome também será Pedro.
Inês, 'tadinha, de dor gritava e se perguntava.
– O que faltava?
– O quê? Uma menina?!
E os gêmeos eu admirava, rodopiava
– Uma doce e pura menina. Também será Inês!
E eu, pertinho chegava, cantava, me apaixonava.
Pedro, apaixonado e bobo, ficava só calado.
Seu coração começou a disparar de uma forma que não soube explicar.
– É a emoção do momento.
Foi o argumento falado.
Foi tanto amor que o coração de Pedro não aguentou.
Logo, parou.
Inês se despedaçou.
Partiu seu grande amor.
E eu, só observava, cantava a tristeza que ficou.
Passaram-se meses e anos de luto.
Mas, Inês não se recuperava daquele amor perdido que nunca mais voltava.
Seus filhos faziam de tudo, porém nada adiantava. Até que, certo dia,
Inês resolveu que já bastava.
– Essa dor irá cessar. Um fim à minha vida agora eu vou dar.
Um veneno na água colocou.
E em instantes seu coração parou.

Mas, um recadinho ela deixou.

– Seu pai eu muito amei, por isso sua ausência não suportei. Amem intensamente. Apaixonem-se diariamente como se fosse a primeira vez. Nossos nomes vocês têm. Amo vocês com toda a minha alma. Nos encontraremos na eternidade, meu menino Pedro, minha Pequena Inês. (Araújo, 2022)

Pedro e Inês, os frutos do amor inscreve-se como forma híbrida entre a narrativa curta e o poema: divide-se em sete blocos à guisa de estrofes com número variável de frases curtas fazendo as vezes de versos, com exceção da última, escrita em formato de bilhete de despedida endereçado a Pedro e Inês, nomeados enigmaticamente no título da história como recurso linguístico que tanto atrai quanto confunde a atenção de quem lê e ao mesmo tempo oferece alguma pista. Pedro e Inês – os frutos do amor? Que Inês e que Pedro serão estes, frutos do amor? Até onde se conhece da tragédia inesiana, se algum fruto restou da história de Pedro e Inês não foi a morte, a saudade e a dor do amor impedido?

Na estrofe de abertura, dilui-se em parte o desassossego do.a leitor.a: sim, Pedro e Inês, “Dois mundos, um amor.” Lá está o impedimento a separar o casal apaixonado. Mas logo instala-se o inesperado novamente pela presença de um pássaro falante. É ele quem narra a história. Mas não é um pássaro indefinido, genérico. O narrador é um beija-flor, ave simbolicamente ligada ao romance e à saudade, a par do que canta o poeta paraibano, Vital Farias, conterrâneo da autora da história, em canção famosa nacionalmente: “Não se admire se um dia / um beija-flor invadir / a porta da tua casa / te der um beijo e partir / foi eu que mandei o beijo / que é pra matar meu desejo / faz tempo que eu não te vejo /ai que saudade d’ocê.” Percebe-se aqui o evidente diálogo com o poema inesiano recriado por Roger Mello e Mariana Massarani dirigido às

crianças, no qual a pequena Beatriz, filha de Inês e Pedro, como narradora da história, é receptiva à comunicação com outros viventes não humanos, como peixes e um passarinho, presentes na narrativa ao modo de espectadores dos eventos ocorridos, tal e qual o beija-flor do cenário rural onde é ambientada a história de Juliana.

A atmosfera fabulosa da fantasia busca o interesse do público infanto-juvenil no jogo de pergunta e resposta do passarinho em tom de gracejo chamando para uma brincadeira: “Era uma vez? Enfim, assim.”, mas logo o público adulto também se atrai, pois há mesmo romance no ar e, às escondidas, os enamorados se amam por entre os girassóis, observados apenas pelo olhar apaixonado do beija-flor. Todavia, a exemplo da história “original”, este é também um amor contrariado, mas aqui por outras razões que não as de estado, mas de classe social: Pedro é um agricultor pobre, empregado da fazenda dos pais de Inês, que repudiam taxativamente a ideia de casamento, levando à fuga do casal.

Neste ponto, o enredo dialoga com outra história célebre de amores contrariados, a de Romeu e Julieta, distanciando-se por um detalhe, decisivo para o clímax e o próprio desfecho da narrativa: Inês engravida e dá à luz um casal de gêmeos. Os frutos do amor evocados no título enigmático e indiciador da dupla gemelaridade fundante do argumento do conto-poema: a perpetuação do “amor até ao fim do mundo” metaforizada na replicação dos nomes do pai e da mãe em seu casal de filhos gêmeos. Na sequência, a fatalidade do episódio inesiano recai sobre a felicidade do núcleo familiar duplicado pelo nascimento de um novo Pedro e uma nova Inês: a alegria do pai, em desmedida, paralisa seu coração. A tristeza de Inês só encontra remédio no desvario de tirar a própria vida,

ressignificando a narrativa inesiana original e fazendo ressoar, ao longe, a tragédia shakespeariana.

De todo modo, a escolha desta outra Inês pela própria morte remete, ainda que paradoxalmente, à perspectiva religiosa do cristianismo que cerca a narrativa inesiana original relativamente à crença na eternidade da vida, como se explicita no “recadinho” deixado aos filhos: “Nos encontraremos na eternidade, meu menino Pedro, minha pequena Inês”. Essa outra Inês, aparentada com Julieta, guarda em seu ato tresloucado a consciência da possibilidade do reencontro com Pedro num espaço de perenidade para reviverem o amor que os uniu em vida, como também retira de cena, deliberadamente, qualquer sombra de feminicídio, instaurando um mundo utópico em miniatura, no qual a pandemia deste vírus terá já sido varrida do planeta.

Em seu bilhete de despedida, esta Inês renascida com nacionalidade brasileira, em 2021, de uma experiência leiautoral na comunidade Inês&Nós, ganha nesta sobrevida um novo rosto: a de fundadora de uma nova geração de pessoas inesianamente amorosas, assumida com todas as letras perante sua descendência de gêmeos e gêmea de si e de Pedro: “Amem intensamente. Apaixonem-se diariamente como se fosse a primeira vez. Nossos nomes vocês têm.”

Nesta sua sobrevida, Inês rememora, atualiza, ressignifica e expande seu próprio mito, formalizando esteticamente sua própria continuidade pela invocação à gemelaridade compartilhada com sua prole (Coccia, 2020), instaurando uma realidade contínua de vida metamorfoseada pela ação da palavra que nomeia uma geração de novos Pedros e novas Inêses capazes para relações afetivas saudáveis pautadas na equidade de gênero, de direitos, no respeito por si mesmo e pelas outras pessoas. Uma geração de mulheres e de

homens destinada por vontade e habilidade a dar passagem ao novo, não como fim em si mesmo, mas retomado do antigo, e refigurado num outro “modo de usar”, pensado e posto em prática para transcender o *status quo* de desafeição pelo Outro e chegar àquele onde vigoram equidade e respeito para as pessoas em suas relações de afetividade com todo e qualquer ser vivente, humano ou não, habitante do planeta.

Semelhante gemelaridade se processa relativamente ao texto, em particular o literário, e suas metamorfoses decorrentes da leitura, resultando em novos textos, que darão existência a outros novos textos, gêmeos de si por carregarem em seu corpo o corpo, sobretudo o simbólico, daquele que lhe deu origem, e assim indefinidamente, num contínuo retrospectivo até às fronteiras do primeiro texto alguma vez produzido humanamente. Alinhando esta compreensão às proposições de Emanuelle Coccia (2020, p. 15), textos seriam “‘jogos de vida’ (no mesmo sentido que falamos de ‘jogo de linguagem’ para o discurso), configurações instáveis e necessariamente efêmeras de uma vida que gosta de transitar e circular de uma forma em outra”. Do lugar “inesiano” de quem dá existência a textos gêmeos de si, o ato de ler-escrever, para além de uma forma de responsabilidade do ser humano, é também um ato de amor – amor individual, coletivo, colaborativo, interativo e, claro está, criativo.

CONCLUSÃO

A narrativa *Pedro e Inês, os frutos do amor* (Araújo, 2022), objeto da leitura interpretativa apresentada no presente artigo, atesta e reitera literariamente, tal qual a restante produção reunida em *Inês&Nós: trinta e uma novas histórias de Inês*

de Castro (Andrade et. al., 2022), o avanço e os bons resultados de pesquisas sobre apropriação criativa dos cânones e seus desdobramentos materiais como prática cultural de fomento à autoria literária mediada por diferentes metodologias inovadoras (Andrade, 2021; Rauen, 2005).

No caso do método LerAto (Barros e Andrade, 2017) em sua intersecção com o projeto *Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil*, buscase construir espaços interativos de imaginação coletiva em que a palavra, tomada como caminho para re/visitar a história trágica de Inês de Castro, seja ponte para o encontro com o si-mesmo de pessoas comuns que a leiam e que, ao reescrevê-la, tenham uma experiência como seres capazes de atribuir novos sentidos às suas relações afetivo-amorosas, pautados pela valorização e respeito à própria vida e a do outro, como também pelo direito à livre escolha de seus afetos. Em outras palavras, a comunidade Inês&Nós propõe-se como resposta efetiva ao desafio de expandir o direito à literatura, inclusive quanto à escrita, promovendo a experiência leiautora como processo de transformação pessoal e de criação de mundos utópicos possíveis pela mediação de mídias digitais, com ênfase no reposicionamento simbólico das dinâmicas sociais de gênero.

Anote-se, ainda que, ao apagar de sua narrativa inesiana qualquer vestígio da violência fatal sofrida factualmente por Inês de Castro no século XIV, a autora de *Pedro e Inês, os frutos do amor*, embora sem retirar de cena a sombra funesta da morte da heroína, propõe o reinício simbólico do mundo, do qual terá sido exterminado o vírus pandêmico do feminicídio. Portanto, a opção de Juliana Araújo metaforiza em corpo e alma, ou seja, linguística e literariamente, o propósito que funda a comunidade leiautora construída como resultado do projeto

Inês&Nós, voltado “para a prevenção precoce da violência de gênero, mediante a sensibilização e a conscientização de crianças e adolescentes desde a idade escolar em relação à equidade de gênero e os direitos humanos, em particular os direitos das mulheres” (Andrade, 2021, p. 9). A narrativa aqui analisada configura-se, nesse sentido, como sobrevivida literária da personagem mito-histórica Inês de Castro, nascida do desejo de reparação imaterial da violação do direito à vida e à liberdade de afetos que a vitimara irremediavelmente. Sendo assim, espera-se que esse artigo seja um convite a novas interpretações críticas da personagem inesiana, literárias e/ou acadêmicas, voltadas à vontade utópica de se construir um mundo sem feminicídios.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leandro de Sousa. 2021. **Inês&Nós**: uma aplicação do Método LerAto na formação de Professores Leitores pela mediação do mito de Inês de Castro. Dissertação - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB. Disponível em: <https://bit.ly/3Big4Vw>.

ANDRADE, Valéria. 2006. **Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX**: representações e possibilidades de leitura. Relatório final de pesquisa DCR/CNPq apresentado à Comissão de Avaliação do CNPq. João Pessoa-PB.

ANDRADE, Valéria. 2007. **“Inês é viva!”**: a paixão amorosa na dramaturgia portuguesa contemporânea de autoria feminina. Projeto de Pesquisa apresentado à Fundação Calouste Gulbenkian como requisito à seleção de Bolsa de Estudos Portugueses. Lisboa-Portugal.

ANDRADE, Valéria. 2010. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In: GOMES, André L. (org.). **Leio teatro**: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. São Paulo: Horizonte. pp. 229-242.

ANDRADE, Valéria. 2012. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André L.; MACIEL, D. A. V. (orgs.). **Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação**. Vinhedo: Horizonte. pp. 220-238.

ANDRADE, Valéria. 2014. **Dramaturgia contemporânea de autoria feminina no Nordeste do Brasil e em Portugal: diálogos interculturais**. Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba como requisito para credenciamento como docente permanente. Campina Grande-PB.

ANDRADE, Valéria. 2021. **Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil**. Relatório final de pesquisa de pós-doutoramento (2018-2019) – 2019. Porto: Biblioteca Digital da Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3tCYiZW>.

ANDRADE, Valéria; BARROS, Marcelo A. de; VIEIRA, Fátima; SOUSA, Rafael B. de; ALMEIDA, Leandro de S. 2019. Ines&Us: Endless Love Alternate Reality Game to Build Utopic New Worlds In: **Proceedings of the 11th International Conference on Computer Supported Education - Volume 1: CSEDU, 565-572, 2019, Heraklion, Crete, Greece**. Disponível em: <https://bit.ly/3eXvYNC>.

ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes; NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; BARROS, Rafael; ALMEIDA, Leandro (org.). 2022. **Inês&Nós: trinta e uma novas histórias de Inês de Castro**. Campina Grande: EDUEPB.

ARAÚJO, Juliana Nascimento. 2022. Pedro e Inês, os frutos do amor. In: ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes; NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; BARROS, Rafael; ALMEIDA, Leandro (org.). 2022. **Inês&Nós: trinta e uma novas histórias de Inês de Castro**. Campina Grande: EDUEPB. pp. 44-45.

ARAÚJO, Juliana do Nascimento. **Inês de Castro em dois cordéis brasileiros para crianças: uma proposta de manual pedagógico de mediação de leitura pela aplicação do Método LerAto**s. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, 2025.

BARROS, Marcelo Alves de; ANDRADE, Valéria. 2017. *LerAtoS: Jogos Sérios de Leitura Performática em Realidade Alternada para engajar Populações e Escolas em Desafios Sociais*. In: ALVES, Lourdes K.; MIRANDA, Célia A. de (Org.). **Teatro e Ensino (I)** – Estratégias de Leitura do Texto Dramático. São Carlos: Pedro & João. pp.107-127.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 4. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp. 169-191.

COCCIA, Emanuelle. **Metamorfoses**. Desenhos Luiz Zerbini, tradução Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

COUTO, Mia. 2014. **Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro**. Aula Magna proferida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS. Disponível em: <https://bit.ly/3BGOi5S>.

ECO, Umberto. 1996. **Da Internet a Gutenberg**. Disponível em: <https://bit.ly/3RYT1t1>.

ENCARNAÇÃO, Carlos. 2006. [As comemorações...]. In: SAMPAIO, Jorge Pereira (coord.). **Comemorações de Inês de Castro em 2005**. Alcabça: AAPI. p. 19.

FAILLA, Zoara (org.). 2016. **Retratos do Brasil 4**. Rio de Janeiro: Sextante.

FRANCO, António Cândido. 2005. **A Rainha Morta e o Rei Saudade**. Lisboa: Ésquilo.

GOMES, André Luís; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. 2017. *Quartas Dramáticas: uma experiência com a encenação da leitura*. In: ALVES, Lourdes Kaminski; MIRANDA, Célia Arns de (Org.). **Teatro e Ensino (I)** – Estratégias de Leitura do Texto Dramático. São Carlos: Pedro & João Editores. pp. 41 -55.

MANGUEL, Alberto. 2020. **Notas para uma definição do leitor ideal**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

MELLO, Roger. **Inês**. Ilustrações de Mariana Massarani. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015.

OLIVEIRA, Sarah L. de. **Inês de Castro em chiaroscuro: uma sobrevida inesiana em Antes que a noite venha**, de Eduarda Dionísio. Dissertação

(Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, 2023.

RAUEN, Margarida Gandara. Apropriação criativa dos cânones em novos roteiros e linguagens. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 49, pp. 369-396, jul./dez. 2005.

REIS, Carlos. 2017. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, pp. 129-136. Disponível em: <https://bit.ly/3BNYSIW>.

SOUSA, Maria Leonor Machado de Sousa. 2005. **Inês de Castro**: um tema português na Europa. 2. ed. revista e atualizada. Lisboa: ACD.

TEIXEIRA, Ana Margarida Pacheco. 2015. **Igualdade de gênero e prevenção da violência**: uma problemática educacional no desenvolvimento local. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Universidade do Porto, Porto.

VASCONCELOS, António de. **Lendas e história de Inês de Castro**. Coimbra: Alma Azul, 2004.

PARTE II



OUTROS ESTUDOS LITERÁRIOS

O VOO DO “BESOURO” (2009): O CINEMA BRASILEIRO SABE (QU)E PODE TER UM NOVO HERÓI

Alexia Eloar Félix Cavalcante

INTRODUÇÃO

Em *Uma Arqueogenealogia do Silêncio*, pesquisa sobre a constituição do sujeito infame negro no cinema brasileiro (Alves, 2017), nos deparamos com a afirmação que “o cinema é um campo de circulação de saberes e uma lente, através da qual podemos visualizar algumas sombras de práticas de poder” (p. 17). No estudo realizado, a pesquisadora utiliza do método arqueogenealógico de Michel Foucault como caixa de ferramentas disponível para seus escritos e, como um diagnóstico do presente, busca entender o que somos hoje e o que significa dizer o que dizemos, inclusive no/por meio dos discursos cinematográficos, das produções audiovisuais negras do/no Brasil.

Sob tal perspectiva foucaultiana, temos que:

O método arqueogenealógico, elaborado por Foucault, oferece condições para observar o corpo como uma fabricação histórica e analisar os sistemas de governamentalidade, isto é, as regras de conduta e prescrições que constroem, transformam, redefinem e mantêm os saberes sobre o corpo na pós-modernidade. (...) O

pensamento foucaultiano apresenta-se como uma ferramenta adequada para escavar as práticas corporais cotidianas inseridas em contextos sociais múltiplos, na busca das descontinuidades, das regras, das disciplinas e de uma retórica corporal construída com base no controle e na resistência (Pereira, 2013, p. 14).

É nesse sentido, que verificamos a atuação do dispositivo cinematográfico, acreditando que este produz subjetividades que formam representações tanto sobre as verdades, quanto sobre os sujeitos na contemporaneidade. Dito isso, este texto procura fazer uma análise das práticas de resistência, percebendo suas inscrições, seus pontos de aplicação e métodos que são utilizados nas relações de poder através do afrontamento de estratégias. Desse modo, podemos compreender a nossa história a partir de outros olhos e sobre novas materialidades, como o Cinema, pois, “a câmera traz um olhar sobre esse sujeito infame negro, o acompanha, o inspeciona, o apaga, ou o coloca em uma ordem do discurso. (...) Ao marcar seu lugar na cinematografia, esse sujeito negro sofre mudanças de paradigmas ao longo da história” (Alves, 2017, p. 17).

Consideramos, então, que um arquivo cinematográfico, visto a partir dos estudos discursivos, é de grande valia; não apenas pela catalogação de obras que discutem e enfatizam as novas/outras histórias, as rupturas, omitidas ou abandonadas, mas, também, para entendimento sobre a formação do sujeito social contemporâneo a partir desses discursos, revendo aproximações e distanciamentos do presente com o passado, pois, como afirmou Milanez (2019, p. 71): “as audiovisualidades asseveram o lugar das descontinuidades, [e,] com isso, reaviva

acontecimentos esquecidos e reorganiza as coordenadas da vida”.

Nesse sentido, traçamos um caminhar, por meio de uma arqueogenealogia foucaultiana (Foucault, 1995; 2007; 2008; 2012; 2013), que se junta a comentadores (Alves, 2017; Butturi Jr., 2020; Milanez, 2011; 2012; 2019 *et al*) e a estudiosos de teorias cinematográficas (Chiapinni, 2002; Martin, 2005; Shohat; Stam, 2006), no intuito de explorar a interseção entre a materialidade híbrida do cinema (sua estrutura) e o desdobrar dos acontecimentos (sua história). Desse modo, a condição de possibilidade e espessura destes escritos emergirá aqui, por meio de uma análise preambular dos tecidos discursivos presentes no trailer do filme *Besouro* (2019), sem o interesse em esgotá-las – pois, acreditamos, dentro dos caminhos escolhidos de pesquisa, que se quer há essa perspectiva do “acabado”.

A escolha dessa materialidade, então, justifica-se no entendimento que esse filme reaviva o voo de um herói, antigo e novo ao mesmo tempo. *Besouro* é uma produção nacional, dirigida por João Daniel Tikhomiroff e baseada em lendas e histórias da cultura afro-brasileira. A narrativa gira em torno da história de Manuel Henrique Pereira, conhecido como Besouro, um lendário capoeirista do início do século XX do mesmo nome. A trama ficcional se passa na Bahia, durante o período de opressão contra a população negra e a pós-escravidão, da década de 1920, utilizando a capoeira como forma de resistência e luta contra a injustiça e a exploração. Com habilidades extraordinárias e movimentos acrobáticos, na narrativa fictícia inspirada no capoeirista real, Besouro se torna um novo herói local e uma figura de inspiração para a comunidade.

Abordando temas como a discriminação racial, a busca por liberdade e a preservação da cultura afro-brasileira, na narrativa, Besouro enfrenta desafios tanto dentro da sua própria comunidade, lidando com a desconfiança e rivalidades internas, quanto com as forças opressoras representadas pelo coronel e os latifundiários. Além das cenas de luta e ação, também apresenta aspectos místicos e espirituais, retratando a conexão do protagonista com as tradições africanas e a crença em poderes sobrenaturais e religiosos.

Assim, seguimos a debruçarmo-nos na arte, destacando a linguagem cinematográfica como lugar de atuação e representação em imagem e som dos movimentos de resistência, como, também, um mecanismo de luta para a consolidação e conservação da história de sujeitos (des)obedientes na ordem social e na história global como conhecemos tradicionalmente. Fazendo, também, emergir as descontinuidades dos acontecimentos historicizados oficialmente (Foucault, 2013).

Como uma expressão cultural que combina elementos de luta, jogo, dança e esporte, estando intimamente ligada à história de um povo que enfrentou a diáspora negra, a capoeira vem da tradição oral e do respeito pela ancestralidade, desempenhando um papel fundamental na transmissão do conhecimento e dos valores associados à cultura negra e à sua história marcada pela escravização no Brasil (Oliveira, 2022). Dessa forma, o filme aqui analisado se destaca por sua estética visual com as coreografias de capoeira e pela representação de um herói negro que desafia estereótipos e valoriza a cultura afro-brasileira, promovendo reflexões sobre identidade e resistência.

O mais importante nessa materialidade fílmica não é localizá-la no tempo e no espaço, atribuindo datas. É muito mais do que isso. No cinema, as câmeras funcionam como um olho, ou seja, a extensão de um corpo, que é controlador de tudo o que vemos. É esse olhar que mostra a posição que o sujeito infame negro ocupa nas imagens, sempre associadas à história na produção de sentidos. Naquilo que a câmera mostra, há inscrições de discursos, produção de conhecimento de determinado momento histórico, passíveis de serem entendidas de uma dada maneira e não de outra. Tomando a noção de *memória discursiva* da Análise do Discurso, podemos dizer que a imagem retoma e ressignifica outras imagens assim como propõe a arqueologia foucaultiana para os enunciados (Alves, 2017, p. 22).

Além disso, existe uma arqueologia de imaginários para o cinema, como nos explica Milanez e Bittencourt (2012), que consideram como sendo

tudo aquilo que produz conhecimento e estabelece posicionamentos institucionais e pessoais, abduzindo o individual de cada um para torná-lo sujeito preso a uma rede de discursos. Os imaginários são aqui entendidos como conjunto de imagens que se inscrevem e tomam nosso corpo ao mesmo tempo como lugar de partida e chegada. Assim, nova tríade se forma: saber/corpo/imagem (Milanez; Bittencourt, 2012, p. 11).

A partir dessas conceituações, vemos a ênfase na definição de que somos gestores de imagens, tanto as que estão presentes no âmbito externo, quanto as que habitam nosso mundo interior. Compreendemos, portanto, que o que testemunhamos nas telas (imagens externas) é absorvido por nós e, a partir desse ponto, dá origem à criação de imagens mentais (imagens internas), as quais desempenham um papel fundamental na produção de significados, intrinsecamente relacionados à nossa própria trajetória histórica e social.

Com isso, os filmes passam a ter a capacidade de retratar aspectos socioculturais contemporâneos, ao mesmo tempo que estabelecem conexões com eventos passados e antecipam possibilidades futuras. E, assim, adentramos na questão central dos estudos discursivos: como e por que essas narrativas audiovisuais específicas emergiram em detrimento de outras alternativas?

Em busca de entender e problematizar essas condições de possibilidade, não se pode esquecer que, dentro dos estudos discursivos de viés arqueogenalógico, os "não-ditos" desempenham um papel crucial na compreensão completa dos enunciados veiculados. Esses elementos, que não são expressamente articulados dentro dos aspectos linguísticos normativos, são tão significativos quanto às palavras ditas, pois contribuem para a construção de significados e sentidos. E, no contexto da ordem do discurso cinematográfico, os "não-ditos" são particularmente pertinentes.

Especificamente sobre o cinema, o temos como uma linguagem visual e narrativa que muitas vezes se utiliza de subtexto, simbolismo e expressões faciais para transmitir informações e emoções não explicitamente enunciadas. Então é através de pausas, olhares, cenários e outros elementos

visuais e sonoros que os filmes podem transmitir camadas adicionais de significado, fornecendo ao público uma compreensão mais profunda das narrativas e dos personagens.

Portanto, reconhecer a importância dos "não-ditos" na ordem do discurso cinematográfico é essencial para uma análise abrangente e sensível das mensagens e das complexidades presentes nos filmes. E ainda temos o complexo entendimento do que poderia ser ou não vinculado dentro das produções cinematográficas de determinada época ou contexto histórico.

Isso tem-se porque:

A ordem do discurso não nos admite enunciar ou selecionar qualquer palavra ou imagem em qualquer momento ou espaço; e que a seleção depende de um conjunto movido por hierarquizações e classificações. Ou seja, que toda imagem ou discurso posto em funcionamento, em sua singularidade, sugere-nos, em seus ditos e interditos, o porquê de sua existência (Milanez, 2011, p. 49).

Então, dentro de tal perspectiva, temos o cinema como um dispositivo, pois “constrói o ambiente visual, indicando o caminho que nossos olhos devem ser, controlando o nosso olhar e estabelecendo por meio do que está visto aquilo que está sendo dito, ou seja, uma semiologia para o audiovisual, orçamentada sobre o visível e o dizível” (Milanez, 2011, p. 49).

O termo *dispositivo* não possui uma definição única e fixa dentro dos Estudos Discursivos Foucaultianos, mas, esse conceito pode ser entendido como uma rede ou conjunto de

elementos materiais e discursivos, que se organizam em torno de uma prática específica, instituição, tecnologia, forma de saber ou de poder. Isso implica dizer que os dispositivos são utilizados para produzir, regular e controlar práticas, discursos e subjetividades em uma determinada sociedade, sendo uma ferramenta analítica que Foucault utiliza para estudar como o poder e o saber se entrelaçam e operam nas diferentes áreas da vida social (Foucault, 2012). Como ferramenta de análise, examinamos como esses dispositivos moldam as formas de pensar, agir e ser das pessoas, bem como como eles estabelecem relações controle nas práticas de poder-saber que nos regem.

Adentro de uma determinada ordem discursiva, o dispositivo se relaciona com a maneira como o discurso é produzido, disseminado e regulado. Assim, o dispositivo discursivo pode envolver instituições, práticas de escrita, sistemas de classificação, regras de linguagem, entre outros elementos que influenciam como o discurso é construído e compreendido em uma sociedade. Foucault examina, então, como os dispositivos operam para estabelecer o que é considerado verdadeiro, válido ou aceitável dentro de um determinado campo de conhecimento ou prática. Assim, esse conceito torna-se essencial para compreender a dinâmica da ordem do discurso cinematográfico e como as práticas discursivas são estruturadas e regulamentadas no contexto do cinema brasileiro.

I. A ORDEM DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO E O CINEMA COMO DISPOSITIVO: AUDIOVISUALIDADE, RESISTÊNCIA E LUTA POR REPRESENTAÇÃO

Sua obra fez aparecer uma nova geografia de nosso pensamento e de nossas práticas ao ir buscar aquilo que foi considerado minoritário, desviante, criminoso, invisível, ameaçador, as próprias operações fundamentais de constituição do que somos e daquilo que fizemos e fazemos com nós mesmos. Para Foucault, aquilo que uma sociedade exclui, joga para as margens é o que constitui seus limites, as suas fronteiras e é justamente o que a define, o que dá seus contornos e o seu desenho. As experiências do fora, das margens, dos limites, das fronteiras, seriam as experiências que permitiriam cartografar novos desenhos, novas configurações para o acontecer de uma dada sociedade. Como o saber é perspectivo, esse olhar das margens permite constituir outras visibilidades e outras dizibilidades sobre qualquer tema ou problema que se queira colocar para o conhecimento. Conhecer é, portanto, também uma questão de localização, de colocação em um dado lugar, da abertura de um dado espaço para o pensamento (Albuquerque Jr. *et al*, 2013, p. 3-4).

Isso porque, acreditamos que os filmes atuam diretamente na produção de nossas subjetividades. “Qualquer história de nossas audiovisualidades que seja, das nossas políticas de vida, das nossas intimidades secretas, dos nossos

prazeres mínimos, é formatada por uma espessura histórica do ver e do escutar” (Milanez, 2019, p. 25). Aí, inclui-se o áudio e o visual desenvolvidos na narrativa pela montagem e pelo movimento na linguagem do e no cinema. Assim, para entender quem somos nós hoje, faz-se importante questionar e entender como o saber é disposto, distribuído e atribuído, a partir da linguagem cinematográfica, compreendendo como se articulam os processos de subjetivação e as verdades no âmbito da produção discursiva do cinema.

A materialidade do áudio e do visual, no que se entende como filmes, são atravessados por discursos. E, “aquilo de que se fala do lugar do ‘discurso’ e da ‘imagem em movimento’ constituem enunciados, pois eles podem ser entendidos dentro de um conjunto de leis, que a eles nomeiam, designam e descrevem, a fim de afirmar ou negar este tipo de entrelaçamento” (Milanez, 2011, p. 25).

O enunciado, segundo Foucault, está inserido em uma historicidade e, assim, desempenha uma função enunciativa; em sua singularidade, ainda remete a outros enunciados heterogêneos, ou a uma memória, dentro do princípio da dispersão. Assim, descrever a singularidade de um conjunto de enunciados é, ao mesmo tempo, descrever a dispersão de sentidos, detectando regularidades (Alves, 2017, p. 23).

Enunciado e dispositivo para Foucault frequentemente atuam em conjunto quando analisamos as práticas discursivas e suas relações de poder. Um enunciado, na perspectiva foucaultiana, refere-se a um ato específico da linguagem que

produz um discurso, uma unidade comunicativa. Assim, os estudos discursivos estão interessados em como os enunciados são construídos, disseminados e regulados em diferentes contextos históricos e sociais, e como contribuem para a formação de discursos, normas e sistemas de conhecimento, junto a suas condições de possibilidade de emergência.

O dispositivo, como um conjunto mais amplo de elementos materiais e discursivos que se organizam em torno de uma prática específica, engloba não apenas esses enunciados descritos, como explicamos anteriormente. O dispositivo, então, não apenas produz enunciados, mas também, molda as condições de possibilidade para a produção e circulação desses enunciados, influenciando como o conhecimento é produzido, regulado e disseminado em uma sociedade, ou seja, as práticas de poder-saber.

Dessa maneira, temos que os dispositivos, com suas estruturas mais amplas responsáveis pela organização, regulação e produção de enunciados, fornecem o contexto no qual os enunciados são gerados e interpretados. Determinam, então, quais tipos de enunciados são autorizados, quais são considerados válidos e como eles são disseminados. Por isso, entendemos o cinema como um dispositivo, conforme definido por Foucault, pois o consideramos um conjunto complexo de elementos materiais e discursivos, que se organizam em torno de uma prática específica, a produção e exibição de filmes, ordenados pelas práticas de saber-poder nas audiovisualidades de sua materialidade: uma ordem do olhar e do ouvir.

Aqui, também trazemos à luz a relação entre *dispositivo* e *governamentalidade*, elo importante para análises sob olhares arqueogenalógicos foucaultianos, pois ambos, interligados, contribuem para a problematização das formas de poder,

controle e regulamentação na sociedade. Referindo-se a uma rede de elementos discursivos, organizados em torno de práticas específicas que desempenham um papel fundamental na produção e regulação de normas sociais e subjetividades, a *governamentalidade* (Foucault, 2008) opera de maneira a moldar como as pessoas pensam, agem e se relacionam. Nisso, este conceito está no entendimento das diferentes técnicas e práticas usadas pelos governos e instituições para exercer o poder sobre as populações.

Envolvendo a gestão dos indivíduos e das coletividades em diferentes áreas, como política, economia, saúde, educação e segurança, percebemos como as formas de governamentalidade variam ao longo da história, explorando como o governo busca regulamentar as condutas dos cidadãos, influenciar suas escolhas e moldar suas subjetividades. A associação de dispositivo e governamentalidade reside, então, no fato de que os dispositivos desempenham um papel central na implementação das estratégias de governamentalidade, agindo como as ferramentas por meio das quais o poder é exercido e as práticas de saber são implementadas. Os dispositivos, dessa maneira, ajudam a organizar o conhecimento, criar normas e regulamentos, e influenciar o comportamento das pessoas, tudo isso em consonância com as estratégias de governo, ou seja, são parte integrante da governamentalidade, pois são os meios pelos quais o poder é operacionalizado e aplicado nas práticas cotidianas.

Com isso posto, inspirados pelo pensamento de Butturi Jr. (2020), aplicaremos uma Teoria da Resistência, pois este “aparece como estratégia e prática constitutiva das relações de poder, numa reciprocidade” (p. 21). Conforme as contribuições de Foucault, é sabido que ele buscou compreender o desenvolvimento, aplicação e uso do poder a partir da

perspectiva das ações do sujeito sobre o outro. Para compreender o funcionamento do poder em escala macro, é necessário analisar as relações que ocorrem em nível micro, compreendendo as relações de poder em termos de seu funcionamento, ação e efeitos.

O poder, então, para Foucault (2012), é concebido como uma rede, uma construção histórica que atravessa todo o corpo social, transformando cada relação em uma relação de poder. Sendo algo que não pode ser possuído, o poder não se concentra em um local específico, mas se exerce por meio das relações de forças. É nessa prática de confronto entre forças, exercida por meio das relações de poder, que a teia se organiza e se movimenta ao longo do tempo. Uma vez que não pode ser controlado, o poder não possui um centro de domínio; a relação é um caminho de mão dupla, composta por alguém que recebe e alguém que exerce. Assim, a existência do poder reside na continuidade dessas duas posições e suas relações.

Nesse sentido, para que haja relações de poder, deve haver liberdade. Portanto, podemos afirmar que onde há poder, há resistência. Concordamos, então, nesta proposta, que esse embate está associado ao passado, com suas raízes históricas, assim como a questões do presente e do futuro. Refletimos, portanto, sobre essas relações a partir da perspectiva das *ações de resistência na construção do sujeito* (Braga; Sá, 2020).

Foucault (1995) fala sobre resistência:

Gostaria de sugerir outra forma de prosseguir em direção a uma nova economia das relações de poder, que é mais empírica, mais diretamente relacionada à nossa situação presente, e que implica relações mais estreitas

entre teoria e prática. Ela consiste em usar as formas de resistência contra as diferentes formas de poder como ponto de partida. (...) Mais do que analisar o poder de sua racionalidade interna, ela consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias. (...) para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência (...) (Foucault, 1995, p. 234).

Ao abordarmos o movimento nas imagens do cinema como forma de resistência, é importante reconhecer que elas são construídas por meio da montagem na produção cinematográfica. Martin (2005) destaca a montagem como o elemento mais característico da sétima arte. Segundo o autor, a organização das imagens é de tamanha importância que a palavra "montagem" precisa estar presente na definição do cinema. A relevância da montagem reside no fato de que a imagem cinematográfica é colocada em uma sequência específica, sendo escolhida com motivações especiais para essa disposição. "Tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não parecer senão depois nele se refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais do que *explicita*" (Martin, 2005, p. 117, grifos do autor).

Dessa maneira, tendo as imagens em movimento, além de evidenciando, também incluindo e acarretando ações a mais, constatamos que uma das atribuições da montagem traz consigo a concepção de movimento. Então, entendemos que os pontos de vista dos discursos das audiovisualidades – quem e

de onde (se) mostra/fala? – está na noção do campo enunciativo da materialidade do cinema.

Isso quer dizer que:

A noção de campo enunciativo das audiovisualidades é um tipo de aparelho que busca detectar os modos como esses elementos articulam suas enunciações, isto é, de que maneira eles enunciam as audiovisualidades que mostram. (...) os modos de enunciar se materializam no posicionamento dos sujeitos, que significa considerar o lugar do qual os personagens dos filmes falam, agem e constituem suas moralidades acerca de sua forma de encarar a vida. (...) a enunciação deflagra um domínio de autoridade que autoriza um sujeito das audiovisualidades, muitas vezes o diretor ou o roteirista, (...) em poder dizer e mostrar algo que outorgará a credibilidade daquele discurso das audiovisualidades. (...) não podemos deixar de compreender que a posição dos sujeitos e a autoridade que lhes é atribuída socialmente remetem a um lugar institucional (...). Há sempre a formatação de um lugar institucionalizado socialmente na história que permeia as audiovisualidades para a realização de um filme, sua direção e os personagens que iluminam essas práticas nos filmes (Milanez, 2019, p. 114).

Como se sabe sobre as narrativas cinematográficas, há “alguém” que controla a câmera e também quem escolhe quais

cenas a serão escolhidas e sua ordem, tendo a materialidade filmica nesse suposto “olho” da câmera, seus recortes e também nas edições da película. São essas as decisões que escolhe, controla e restringe o que será posto naquele filme, os discursos. Martin (2005) ainda esclarece que os ângulos de filmagem, ou as escolhas desses *frames*, podem manifestar um “significado particular”. “A câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera então é uma criatura em movimento (...). O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador” (p. 38).

O autor acrescenta:

A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens (Martin, 2005, p. 38).

Quando discutimos determinadas técnicas da linguagem cinematográfica, como destaca Chiapinni (2002, p. 87), “acabamos voltando aos grandes e eternos problemas: da representação, dos encontros e desencontros entre ficção e realidade, do velho parentesco da literatura com a história”. Dessa maneira, percebe-se que as produções audiovisuais, o cinema, representam, refletem e descrevem questões socioculturais. A encarnação, mobilidade e desenvoltura das personagens, suas ambientações e seu enredo podem estar

carregados de questões socioculturais, representando diversos aspectos externos às produções audiovisuais, incluindo relações de poder e movimentos de resistência.

Shohat e Stam (2006) questionam sobre minorias e comunidades oprimidas nos meios de produções videográficas na comunicação. Eles afirmam que “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos sobre o mundo” (2006, p. 262). Mesmo sabendo que não temos acesso direto ao “real”, que estamos imersos no campo da linguagem e da representação, não temos como excluir as referências que o discurso artístico faz à vida social externa às produções artísticas. “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (Shohat; Stam, 2006, p. 263).

Assim, temos o discurso dessa arte como uma delegação de vozes sobre os jogos de poderes, tanto na narrativa da linguagem cinematográfica, que reflete a realidade, quanto na própria produção desse dispositivo.

2. AFETO, MEMÓRIA E TERRITÓRIO: OS ENUNCIADOS NO TRAILER DE *BESOURO*

O cinema envolve uma série de elementos materiais, como câmeras, telas, projetores, equipamentos de som, entre outros, que são utilizados na produção e exibição de filmes. Além disso, envolve elementos como roteiros, narrativas, diálogos e simbolismo visual, que são cruciais para a construção das práticas discursivas nos filmes a partir de diferentes materialidades. Além disso, o cinema se organiza em torno da prática de criar, distribuir e exibir filmes, incluindo estúdios de cinema, festivais de cinema, redes de

cinema, cineastas, atores, espectadores e outros agentes envolvidos na produção e consumo cinematográfico. E, assim como outros dispositivos, é regulado e normatizado por meio de instituições e regras específicas.

Ainda existem leis de direitos autorais, classificações etárias, regulamentações de exibição e outros aspectos legais que moldam a produção e distribuição de filmes. Então, o cinema é uma forma de mídia que produz significados e influencia as percepções e subjetividades dos espectadores, tendo o poder de moldar ideias, emoções e valores, assim como de refletir as complexidades da sociedade e da cultura em que são produzidos.

Também não podemos esquecer que o cinema evoluiu ao longo do tempo, respondendo às mudanças tecnológicas, sociais e culturais. Isso reflete o conceito foucaultiano de que os dispositivos são mutáveis e adaptáveis de acordo com as necessidades e objetivos da sociedade em determinado aspecto da história.

Portanto, sob essa perspectiva, vemos que o dispositivo cinematográfico desempenha um papel significativo na produção de conhecimento, na construção de significados culturais e na regulação das práticas de poder-saber, considerando o impacto de suas imagens em movimento nas formas de pensar, agir e ser dos sujeitos.

Dessa maneira,

é impensável que pretendamos ainda hoje separá-las [as palavras] das imagens – imagens fixas e imagens em movimento – e que não consagramos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção

minuciosa que dispensamos aos enunciados verbais (Courtine, 2008, p.17).

E sobre esses aspectos, não nos escapa falar sobre as emoções. O afeto está relacionado à dimensão emocional e sensível das experiências humanas, podendo ser entendido como os efeitos produzidos pelo discurso e pelas relações de poder. Isso porque o discurso não apenas transmite informações, mas também possui o poder de influenciar e afetar os sujeitos, moldando suas subjetividades e emoções, então, os afetos são parte integrante das práticas discursivas, uma vez que as palavras e os discursos podem evocar sentimentos, paixões e estados emocionais específicos. E o dispositivo cinematográfico age dessa maneira.

O que também está relacionado à retenção e à recuperação de informações, experiências e conhecimentos do passado, tendo a memória como um discurso histórico, destacada como o conhecimento que é construído através de práticas discursivas e das formas de controle e seleção das narrativas históricas. Isto porque a memória também está ligada às tecnologias do poder, que moldam as lembranças e influenciam a forma como a história é contada e compreendida, suas verdades, inclusive nas narrativas postas no cinema. Foucault enfatiza, então, a existência da relação forte entre memória e poder, mostrando como a seleção e a exclusão de certas narrativas e discursos históricos têm implicações na formação do saber a partir do poder.

Para Foucault (2012), esse poder se manifesta através das práticas disciplinares e regulatórias que organizam e delimitam o espaço físico e social. Assim, o território pode ser entendido como uma configuração espacial que é influenciada

pelo discurso e pelas relações de poder-saber, que estabelecem territórios específicos com suas próprias regras e práticas. O discurso, então, contribui para a construção e manutenção desses territórios, influenciando e regulando as formas de subjetivação e controle, como também práticas de resistência, com a governamentalidade.

Em suma, os discursos dessas imagens em movimento enfatizam como se opera a tecnologia de poder que afeta os afetos, que molda a memória e que delimita o território físico e social, usando o dispositivo cinematográfico como materialidade dessa ação. Então, as relações entre discurso, afeto, memória e território no cinema revelam a importância do poder e das práticas discursivas na produção de subjetividades, verdades e na conformação do conhecimento. Podemos entender esse processo a partir do conceito de Courtine (2008) de *intericonidade*.

A intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo, de todas as memórias. Podem até ser os sonhos (...). (Milanez, 2011, p. 38).

O trailer do filme tem como principal função aspectos mercadológicos, objetivando promover um produto audiovisual e atrair o público. Desempenhando o papel fundamental na criação de expectativas, na divulgação da história e no estabelecimento do tom do filme, procura

persuadir as pessoas a assistirem à produção cinematográfica quando ela for lançada. O trailer, então, é uma das ferramentas principais dentro do dispositivo cinematográfico, pois, a partir dele, os produtores e distribuidores podem discernir a recepção daquele filme em específico, em diferentes aspectos.

Além da função de informação, com data de lançamento do filme, incentivando os espectadores a planejar assistir ao filme no cinema ou em outras plataformas, o trailer busca impulsionar também aspectos mercadológicos, como pré-vendas e engajamento de espectadores em diversos dispositivos da mídia e nos seus círculos sociais. Faz-se isso criando antecipações, deixando o público curioso sobre o que acontecerá a seguir e, assim, incentivando as pessoas a assistir ao filme.

E isso é materializado a partir de uma curta produção audiovisual. A fim de fornecer uma visão geral da história do filme, apresentando os principais personagens, o cenário e o enredo básico, como um resumo de narrativa, o trailer utiliza elementos visuais e sonoros para criar expectativas emocionais. Para isso, destaca cenas e momentos chave do filme para dar uma amostra do que os espectadores podem esperar. Isso inclui cenas de ação, diálogos memoráveis e outros elementos que podem ser atrativos.

No caso de *Besouro*, por exemplo, no trailer, vemos cinco caracteres intercalados por cenas-chave da produção. Suas escolhas também passam por uma ordem discursiva, com seus objetivos e finalidades. Afinal, percebemos como o cinema brasileiro opera como um dispositivo que molda representações e discursos, influenciando a forma como a cultura negra é percebida, lembrada e resiste no Brasil.

Isso posto, destacamos sete enunciados (cinco caracteres e duas falas) que compõem a materialidade do trailer,

buscando entender esses indicativos de afeto, memória e território a partir das práticas de resistência no cinema negro de *Besouro*.

Caracteres:	Falas:
1. “nasce um herói” 2. “recôncavo, bahia” 3. “o escolhido” 4. “misticismo” 5. “lenda”	6. “Você sabia que todo capoeirista tem o direito de escolher o seu nome novo? Um nome, é pra vida toda. Até depois da vida.” (voz on/personagem: Mestre Alípio) 7. “Um capoeirista foi escolhido para ser o líder e lutar pelo seu povo.” (voz off/narrador)

Representando narrativas, conceitos e ideias que são comunicados por meio da linguagem audiovisual (e todos os seus elementos que o compõe, como trilha sonora, *mise-en-scène*, caracteres etc.) dos filmes, destacamos como esses enunciados são utilizados para exercer poder-saber no contexto do cinema brasileiro. Neste caso, vemos como determinada representação de herói, dos locais, escolhas, elementos místicos e lendas desafiam estereótipos raciais, culturais e sociais, com “nasce um herói”. Por um lado, por ter como destaque um herói comum, do povo, negro; por outro, seu misticismo e religiosidade no candomblé a na capoeira, tido em muitos discursos como algo negativo ou, no mínimo, pouco conhecido ou representado no cinema brasileiro, com os enunciados “misticismo”, “o escolhido”, “lenda”.

Esses enunciados também evocam afetos e memórias, despertando sentimentos de identificação, resistência, pertencimento e nostalgia entre os espectadores, contribuindo para a construção de memórias coletivas e individuais relacionadas à diáspora africana e à experiência da população negra no Brasil. Afinal, é destacado um território em

específico, o "Recôncavo, Bahia". Isso pode ser explorado em termos de como a representação do lugar se relaciona com a governamentalidade, ou seja, como o poder é exercido sobre o território e as comunidades nele presentes.

Finalmente, esses elementos são a ideia de práticas de resistência, tanto sobre no cinema brasileiro, contanto sua história; como aspectos da própria narrativa, que trazem a resistência do povo negro recém liberto, do candomblé e da capoeira. Subvertendo narrativas dominantes, onde personagens negros desse território e período aparecem em perspectivas passivas, dentro de estereótipos de submissão e até não-humanizados, quando inclusive são subtraídos, silenciados ou se quer temos essas produções dentro da nossa ordem discursiva do cinema brasileiro, *Besouro* promove, com sua narrativa, a autoafirmação da cultura negra e desafia estruturas de poder opressivas.

Quando incorporamos também as falas, em voz *on* e em voz *off*, à análise, enriquecemos ainda mais a compreensão das dinâmicas de poder-saber junto ao afeto, à memória, ao território e à resistência no cinema brasileiro, pois essas também fazem parte do contexto do dispositivo. Como são elementos discursivos inseridos nos filmes para comunicar conceitos, valores e histórias específicas, contribuem para as representações presentes nos filmes.

A fala de Mestre Alípio, em voz *on*, com cena em conversa com *Besouro* criança, que diz "você sabia que todo capoeirista tem o direito de escolher o seu nome novo? Um nome, é pra vida toda. Até depois da vida", por exemplo, relaciona-se à celebração da identidade e à resistência cultural por meio da capoeira. Isso porque, como um costume dentro da cultura da capoeira, é dada sua importância e tida como um batismo, a revelação do nome do "herói" destacado nos caracteres, da

“lenda” que iremos conhecer. A voz *off* do narrador que menciona “Um capoeirista foi escolhido para ser o líder e lutar pelo seu povo” também se relaciona à narrativa de liderança e resistência. Como os caracteres também destacam, ele é “o escolhido”, dentro do “misticismo”, de formas espirituais que o ajuda na formação dessa lenda heróica.

Exercendo práticas de poder-saber, tais falas transmitem, assim, conhecimento sobre tradições culturais, como a escolha de nomes na capoeira, e destacar o papel dos capoeiristas como líderes e defensores de sua cultura, da comunidade e da própria história. Essas falas evocam afetos e memórias, despertando sentimentos de orgulho cultural, conexão com a história e respeito pelos líderes e heróis da resistência negra do Brasil, a partir da capoeira. Isso porque, a maneira como essa arte afro-brasileira foi governada e regulamentada ao longo da história também é aspecto de conhecimento de território e vivências, representando elementos de resistência cultural, identidade e liderança, contribuindo para a narrativa mais ampla de luta cultural e social do povo negro brasileiro.

3. CONSIDERAÇÕES (DES)CONTÍNUAS: RESISTIMOS!

Ao seguir as trilhas do pensamento de Michel Foucault, mergulhamos em um universo de (des)continuidades, onde as narrativas se entrelaçam, os enunciados se multiplicam e a compreensão do saber e do poder é constantemente desafiada. O (des)contínuo, como Foucault nos ensina, é uma representação precisa da condição humana, onde somos nós mesmos o nó em uma rede infinita de histórias ainda por serem reveladas, ordenadas e interpretadas nas complexas teias discursivas.

A própria materialidade escolhida para nossa análise, o trailer de *Besouro*, tal como o cinema brasileiro, revela-se uma fonte inesgotável de possibilidades. A cada enquadramento, a cada diálogo, a cada imagem, encontramos uma riqueza de significados e interpretações. A beleza reside aí, está precisamente na inexaurível natureza dessas análises e problematizações. Em cada cena, descobrimos novas camadas de resistência, afeto, memória e território.

Contudo, nossa jornada não é uma busca por respostas finais, mas sim uma escavação constante, em que nos tornamos arqueogenealogistas de nossa própria história e identidade. Então, como escavadores do conhecimento, removemos as vendas que obscurecem as muitas histórias que nos constituem, reconhecendo que a pluralidade de vozes é o verdadeiro tesouro a ser descoberto. Enquanto continuamos escavando, iluminamos cada relato, cada memória e cada expressão cultural, contribuindo assim para desvendar a tessitura de quem somos nós hoje.

Portanto, nosso compromisso não é apenas com a análise crítica, mas também com a celebração da diversidade e a construção de narrativas que refletem a complexidade e a vitalidade de nossa herança cultural. Enquanto exploramos as (des)continuidades, abraçamos a riqueza de nossas histórias e nos tornamos coautores da constante (re)criação de nossa identidade e de nossa compreensão do mundo.

Nesta rede interminável de (des)continuidades, encontramos a promessa de novas histórias a serem contadas, novas vozes a serem ouvidas e novos significados a serem descobertos, as do passado e as que acontecerão no futuro. Este é o legado de Foucault que nos inspira a continuar escavando, a continuar (re)contando, e a continuar iluminando as narrativas que nos tornam quem somos, heróis

de nós mesmo. E sem esquecermos de que onde há poder, há resistência.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de. Uma cartografia das margens. In: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.).

Cartografias de Foucault - Estudos Foucaultianos. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ALVES, Cecília Noronha Braz. **A constituição do sujeito infame negro no cinema brasileiro, ou Uma Arqueogenealogia do Silêncio.**

(Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Linguística. João Pessoa: UFPB, 2017.

BRAGA, Amanda; SÁ, Israel de (org.). **Por uma microfísica das resistências:** Michel Foucault e as lutas antiautoritárias da contemporaneidade. 1.ed. Campinas: Pontes, 2020.

BESOURO. Direção de João Daniel Tikhomiroff. Produção de LG Tubaldini Jr., Maurício Andrade Ramos e João Daniel Tikhomiroff. Roteiro de Patrícia Andrade e João Daniel Tikhomiroff. [Local de produção não identificado]: Cuíca Filmes, Globo Filmes, Miravista, Universal Pictures, 2009. 1 DVD (94 min), color.

BUTTURI JR., Atílio. A polivalência tática como teoria da resistência em Michel Foucault. In: BRAGA, Amanda; SÁ, Israel de (org.). **Por uma microfísica das resistências:** Michel Foucault e as lutas antiautoritárias da contemporaneidade. 1.ed. Campinas: Pontes, 2020, p. 21-44.

CHIAPINNI, Lígia. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).** São Paulo: Ática, 2002.

COURTINE, Jean-Jacques. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; SARGENTINI, Vanice (Org.). **Análise do Discurso:** heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**. Curso dado no Collège de France. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 26. ed. São Paulo: Graal, 2012.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Tradução de Vera Porto Cazarra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. Retornar à história. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. São Paulo: Forense Universitária, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MILANEZ, Nilton; BITTERN COURT, Joseane. Materialidades da imagem no cinema: discurso fílmico, sujeito e corpo em A Dama de Ferro. **Revista Movendo Ideias**, v.17, n. 2, jul.-dez., 2012. Disponível em: <http://www.unama.br/editoraunama/download/revistami/mi_v17_n2_2012/artigos_pdf/mi_v17_n2_2012_artigo_1.pdf>.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades**: elaborar com Foucault. Londrina: Eduel; Guarapuava: Ed. Unicentro, 2019.

MILANEZ, Nilton. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrífico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2011.

OLIVEIRA, Kátia Linhaus de. **Oralidade e ancestralidade na capoeira: princípios de uma ética**. In: Anais do VIII Simelp - VIII Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa - Edição Especial Híbrida Angola-África. Anais...São Paulo(SP) Universidade de São Paulo, 2022.

PEREIRA, Tânia Maria Augusto. **O espetáculo de imagens na ordem do discurso midiático**: o corpo em cena na revista Veja... 2013. Tese

(Doutorado em Linguística e ensino) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MITO E REFLEXÃO A PARTIR DA LEITURA DE **PROMETEU** **ACORRENTADO**, DE ÉSQUILO

Tiago do Rosário Silva

Cedei à minha súplica! Compadecei-vos
De quem está sofrendo agora; a desventura
Não discrimina; segue seu percurso errático,
Pousando sobre uns e depois sobre outros

Prometeu Acorrentado, v. 369-372

INTRODUÇÃO

O período clássico da Filosofia, compreendido entre os séculos VI e IV a.C, sucede e, em certa medida, dialoga com a era de confluências reconhecidamente mitológicas na cultura e no pensamento helênico¹. É nesse quadro histórico que são fornecidas as bases para o pensamento denominado como ocidental. Tal modelo de pensamento ganhou uma dimensão imperialista na produção e exposição do conhecimento, uma vez que os procedimentos ditos científicos foram desenvolvidos tendo como base o percurso acima mencionado,

¹ Vide o arsenal de obras literárias que, de maneiras distintas, abordam aspectos mitológicos. Dentre os exemplos mais célebres podemos citar: *A Ilíada* e *a Odisseia* (Homero), e *a Teogonia* (Hesíodo).

e se tornaram paradigma da produção ocidental. Pode-se verificar com isso o surgimento de uma visão que opõe *científico* e *filosófico*, àquilo que se aproxima de versões do conhecimento e procedimentos relativos a ensinamentos orais. Tal visão se constrói sob uma perspectiva hierarquizante, da qual resulta que ainda hoje haja certa rejeição ao que se produz onde o conhecimento ainda expressa proximidade com a oralidade.

Ao ultrapassar tal informação, voltaremos ao momento histórico que nos interessa neste trabalho, a saber, um *momento* mitológico. Este *momento mitológico* se coloca no tempo histórico apenas a partir de um procedimento pedagógico, com vistas à formação do *humano*, e neste caso, através do teatro. O autor que ora vamos abordar, um escritor de tragédias chamado Ésquilo é dos basilares para a formação cultural do *ocidente*. De modo especial, uma de suas obras mais importantes, a tragédia *Prometeu Acorrentado*, expõe problemas que não podem ser reduzidos a verdadeiros anacronismos. Assim sendo, investigaremos alguns de seus aspectos que podem ser extraídos em uma análise obra.

Estará a obra de Ésquilo fortemente orientada e inclinada a apresentar um quadro da mais “*alta vontade moral*”² conduzindo o leitor a uma reflexão acerca de quadros exemplares de posturas e ações que se desenvolvem sob a égide da realização de ideais heroicos.

Tendo em vista o que foi dito sobre o contexto geral no qual se insere nossa problemática, passemos ao desenvolvimento do nosso tema a partir de três pontos: (1) Mito x filosofia; (2) Ésquilo: o autor; e (3) Prometeu Acorrentado: o protagonista.

² Sobre o tema conferir: Jaeger, W. Paidéia. 2003, p. 284.

I MITO X FILOSOFIA

Na perspectiva de uma celeuma existente entre o status do mito e o da filosofia³, aqui tomadas, a princípio (não que estejamos de acordo) como opostas, Commelin (2011, VII-VIII) expõe que:

Em matéria de crenças a humanidade deixa-se guiar não por sua razão, mas pelo desejo, pela necessidade de conhecer a razão dos seres e das coisas. As doutrinas filosóficas não seriam capazes de satisfazê-la: há maravilhas demais ante seus olhos para que ela não lhes busque a causa. A humanidade dirige-se primeiro à ciência; mas, se a ciência é incapaz de instruí-la, como precisa de uma explicação suficiente ou satisfatória, dirige-se a seu próprio coração e imaginação.

Na passagem citada acima identifica-se que há uma recorrência humana na busca por explicar as causas e os princípios que confeririam aos humanos a possibilidade de compreender a sua condição. Na modernidade esta

³ A bibliografia sobre a oposição *mito e filosofia* é extensa. No entanto, vale salientar o importante embate entre dois pensadores que se enfrentaram e foram os marcos deste debate no século XX. Se por um lado, Burnet (2006) afirma a tese do “milagre grego”, por outro lado, Conford (1952) apresenta a tese de uma continuidade de elementos do mito na construção do pensamento filosófico. Cf. Burnet, J. *A aurora da filosofia grega*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006; e Cornford. *Principium sapientiae: The origins of greek philosophical thought*. Cambridge, 1952.

recorrência ao mito clássico fica evidente dentre as várias interpretações que são problematizadas desde suas vertentes filosóficas até às psicanalíticas. A forma de resposta à inquietação humana em relação a sua condição no mundo não fica resolvida como se pretendia em decorrência da certeza cartesiana a que a ciência se apegou. Vale lembrar que o exercício humano da *compreensão de si mesmo* remonta ao menos em sua formatação clássica à inscrição monumental do pórtico do templo de Apolo em Delfos.

O exercício humano para a *compreensão de si* e de sua existência no mundo pode percorrer uma ampla variedade de caminhos. A fim de apresentar uma maneira como esta investigação é apresentada na contemporaneidade, mencionamos encontrar em Deleuze (2010, p. 51) uma referência à relação *conceito e imanência*, a saber:

Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado como pré-filosófico. Ele está pressuposto, na maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não conceitual.

Não há aqui confusão de nossa parte ao propor a análise de tais ideias uma vez que ao pensar a questão da relação entre o imanente e o conceitual, propomos pensar uma questão filosófica. Não nos colocamos diante da tese da relação necessária entre *mito* e *mentira* como afins, tal como refere Commelin (2011) no prefácio de seu livro *Mitologia Grega e Romana*. Cabe a nós avaliar até que ponto a mitologia possui um caráter meramente criativo, e quiçá destituído de

conteúdo denso. Vale ressaltar que em nosso estudo tomamos a mitologia como uma das primeiras formas humanas de explicação de questões desta ordem.

Não à toa temos já no nascimento do pensamento ocidental de matriz europeia o mito é referido diversas vezes a fim de exemplificar ou propor a análise de uma questão. Destarte, visamos orientar uma compreensão do conceito *mito* a partir de uma perspectiva um pouco mais aproximada de seu vernáculo no grego (*Mythos*), que assume o sentido de *narrativa*.

Ora, temos ainda neste momento propedêutico de nosso trabalho que evidenciar a relação aqui tomada como hipótese, qual seja, a de que o mito possui uma carga não apenas cultural, coetaneamente, ou moral, como pretendia Ésquilo, mas também primordial para a filosofia; seja como passo antecedente que talvez possa ser chamado de *protofilosófico* seja como ferramenta para o questionamento de sua validade como resposta às inquietações humanas. Assim como um dado fundamental para a preparação da passagem requerida da imagem para intuição e a produção conceitual. Deste modo, devemos possibilitar a reabilitação do mito como *discurso fundamental* e não apenas como adereço pré-filosófico.

É recorrente observar que há quem confira ao *pensamento mitológico* um aspecto meramente anterior ao da *racionalidade*, e portanto dispensável. Para quem defende esta visão, há superioridade da razão em detrimento dele. No entanto, há de se convir que ao longo da história se recorre a esta forma discursiva não apenas como discurso religioso, tal como pode ter sido realizado entre os primeiros povos; mas como produção de uma imagem que carrega um cunho conceitual. O *mito* como já dissemos, não se reduz a um momento ou método

ultrapassado pela filosofia⁴. Ora, com as leituras que realizamos no intuito de redigir este trabalho, podemos pensar que é possível colocar a filosofia numa posição que também reabilita o mito, mesmo que no conjunto da sua constituição enquanto saber consolidado, busque ultrapassá-lo.

O pressuposto do *mito* como uma exclusiva mentira torna menos provida de sentido sua *narrativa*, uma vez que os indivíduos em seu *tempo mitológico*, ao construírem tais ideais divinos, os creem. Assim sendo, a questão aqui não é desconstruir a afirmação do mito como mentira e assumi-lo como uma verdade, longe disso. No entanto, assumi-lo como uma *narrativa* promotora das primeiras respostas às inquietações humanas. Talvez parecerá pueril tratar o tema desta maneira, mas o que se quer com ele é salvaguardar a categoria de *modelo explicativo*.

Na esteira desta questão dois filósofos contemporâneos colocaram o problema da querela entre mito e filosofia, como já anunciamos em nota. De tal modo, o antagonismo de suas posições se apresenta sob a construção dos conceitos de *ruptura* e de *continuidade* da filosofia em relação ao mito.

Ora, se buscamos apresentar aqui uma alternativa no sentido de reabilitar o diálogo entre *mito* e *filosofia*, vale expor no bojo da escolha para este trabalho, aspectos da produção do nosso tragediógrafo, Ésquilo, que o faz por meio da escrita literária, a saber, da tragédia.

⁴ Um profícuo debate sobre a paridade de diversas formas de explicação da realidade é desenvolvido pelo filósofo Ernst Cassirer em seu livro *Ensaio sobre o homem*. Cf. CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

2. ÉSQUILO: O AUTOR

Um dado fundamental da produção trágica de Ésquilo é a sua predileção por atrelar a narrativa de seus personagens diretamente ao *destino*. Em sua obra experimentamos na leitura de forma repetida a incapacidade dos personagens de fugirem ao de seu *destino*. O que retoma uma característica do nome do deus Destino. Importante é frisar que Ésquilo, apesar de propor temas que sugerem um sentido religioso, não tendo sido iniciado nos mistérios, não está construindo sua obra com este caráter. Tal assertiva pode ser encontrada em Jaeger (2010, p. 285) ao afirmar que:

Está atualmente superada a tentativa de Welker de derivar a piedade pessoal de Ésquilo de uma suposta teologia dos mistérios. Há, todavia, um vislumbre de verdade na história que conta ter sido acusado de ter tornado público no palco o sagrado segredo dos mistérios; mas foi posto em liberdade por ter conseguido provar que o fizera sem saber!

Evidencia-se aqui a estreita relação temporal entre o fazer do poeta e as crenças religiosas, de modo que se percebe uma relação forte entre a *prática poética* e a *prática religiosa*. De tal modo, é visível que o discurso trágico esquiliano solicita um lugar de fala na cidade, ou seja quer tomar para si um poder de fala. Este poder, entrelaçando todas as esferas da vida, toma o espectador por identificação como o lugar de fala dos personagens. Disso resulta que o papel político de sua obra se

torna evidente, uma vez que na boca de seus personagens é colocado um discurso verdadeiramente político:

O Estado é o espaço ideal e não o lugar acidental dos seus poemas. É com razão que Aristóteles diz que os personagens da antiga tragédia não falam retoricamente, mas sim politicamente. O verdadeiro caráter político da sua tragédia manifesta-se ainda nas grandiosas palavras e fecham *As Eumênides*, com a sua fervorosa prece pela prosperidade do povo ateniense e com a sua inabalável reafirmação da fé na ordem divina que o rege. É nisto que assenta a sua força educadora, moral, religiosa e humana, pois tudo isto engloba a ampla concepção do novo Estado (Jaeger, 2010, p. 284).

De tal modo, a tragédia esquiliana ainda adquire um caráter que podemos nomear laico, uma vez que não pressupõe a necessária submissão ao espírito aristocrático tal como Píndaro, mas o espírito de liberdade caracterizado pela ressurreição do homem heroico.

Pensar o projeto esquiliano de escrita implica compreender uma perspectiva popular do trabalho intelectual da época. É um texto que sai do contexto aristocrático porque se constrói no momento da vitória da democracia. O acesso ao conceito de “*unidade de todo o humano*” (Jaeger, 2010, p. 287) é fundamental para compreender a inserção do texto trágico de Ésquilo.

A tragédia é uma produção da qual nos chegou um arsenal capaz de nos fazer conhecer, com bastante propriedade, o

modo de vida e pensamento clássicos. Assim como, influenciou diretamente o modo de construção e autocompreensão do homem ocidental.

Como já dissemos, dentre as imagens mais marcantes do drama esquiliano, está a ideia de *destino*. Ora, o destino não é, na perspectiva de sua tragédia, condizente com a partilha de responsabilidade entre os deuses e os homens. Assim sendo, não há a possibilidade de fuga do destino na tragédia deste mestre. De modo bastante elucidativo vemos que há um dado de fé, associado a tal perspectiva afirma-se:

Assim, a felicidade e a fortuna não ficam muito tempo nas mãos de quem as goza. É na própria natureza delas que reside a sua perpétua mudança. A crença de Sólon numa ordem divina do mundo encontra o seu mais sólido fundamento nesta dolorosa verdade. O próprio Ésquilo seria inconcebível sem esta convicção, que, mais do que um conhecimento, é para ele uma fé (Jaeger, 2010, p. 303).

O intuito do texto esquiliano se coaduna fortemente com a necessidade de abordar uma questão tão fortemente presente na cultura grega, o *destino*. Isto se pode verificar ao aferirmos a pouca atenção que se dá por exemplo aos fatos históricos, e quando acontece como no caso de *Os Persas*, é exclusivamente para demonstrar a ação passiva dos personagens perante a atividade do destino. Como diz Jaeger (2010, p. 303) “Tudo se reduz ao efeito do destino na alma daquele que o experimenta”.

Há uma questão política de extrema importância apresentada sob a perspectiva da ameaça de submissão da cidade de Atenas ao império persa, a possibilidade de impedimento do exercício da liberdade; a característica mais peculiar e original criada e alcançada pelos gregos no seu auge, mas impulsionada desde o início da sua democracia. Atenas parecia protegida pela sorte divina (proteção divina) uma vez que sua queda iminente não foi precipitada mediante sua menor força em relação aos opositores, senão teria sucumbido. Este é o lado associado as questões divinas, mas vale lembrar da questão essencial desenvolvida e alcançada em seu ápice na Atenas clássica, a atividade intelectual. Ela, que fornece uma alternativa aos desígnios da força, que não podendo vencê-la de maneira direta, realiza os subterfúgios da faculdade intelectual para planejar e alcançar os objetivos desejados pelos proponentes.

Dentre as características que saltam aos olhos na obra de Ésquilo, verificamos um detalhe que nos permite perceber uma concepção de mundo e do tempo dos gregos, a saber, a distinção entre o *mito* e a *história*. Mas ela será mais evidente, apenas se fizermos referência a *Os Persas*, pois é nesta tragédia que teremos um cunho histórico. Retomemos pois, o caso de Prometeu.

3. PROMETEU ACORRENTADO: O PROTAGONISTA

Seria o *Prometeu Acorrentado* um pequeno tratado da *iluminação humana*? Talvez esta questão possa nos auxiliar no exercício de análise da tragédia *Prometeu Acorrentado*, que carrega características extremamente singulares em relação as outras peças. No *Prometeu* não temos uma característica

individual e psicológica do personagem heroico, mas podemos identificar uma afinidade entre o personagem e a humanidade. De tal modo, é como se nesse personagem estivesse inserida uma consciência coletiva.

Sobre o *Prometeu Acorrentado*, vale a pena lembrar da dificuldade em encenar⁵ tamanha grandiosidade do *terrível/sublime* expostos no texto. Como representar àquela época trovões, rochas que se desprendem, etc.? Isto nos faz perceber que a técnica proposta por Ésquilo já incluía um nível de complexidade excessivo, mas também, a capacidade de tornar qualquer ideia absurda para o teatro, uma possibilidade realizável. Sendo assim, vemos que é importante ressaltar a grandiosidade da obra esquiliana que ao lado ou acima de outros tragediógrafos contribuía de forma inestimável não só para a preservação de informações culturais fundamentais para a compreensão das bases das tradições ocidentais, mas como formador destas mesmas bases.

Prometeu se coloca diante do fato de sua condenação com autenticidade e com demonstração de força em relação à sua decisão de não subjugação ao poderio de Zeus.

O primeiro aspecto notável na tragédia é a fixação do tempo em que ela ocorre como *tempo mítico*. Uma análise profunda com cruzamento de informações históricas pode ser verificada em um grandioso emaranhado de confusões, visto não ser possível recorrer na narrativa mítica a uma ordem argumentativa unitária. Haja vista a distinção acerca da origem do deus, por exemplo, em Hesíodo, e em Ésquilo. Assim, é possível vislumbrar nas obras dos respectivos autores

⁵ Deve-se ter em vista que as tragédias, assim com as comédias gregas, não eram produzidas com o intuito de serem lidas, mas de serem encenadas.

duas origens interessantes, mas que colocam sob a perspectiva genealógica de Prometeu uma certa evolução de origem. De modo que em Hesíodo a deusa mãe “*Cibele*” é a mesma que em Homero “*Temis*”, no entanto, esta última com prestígio absolutamente superior no culto grego, o que remete a uma colocação do deus num patamar de igualdade na disputa com a supremacia divina.

O texto do *Prometeu* expõe nos quatorze primeiros versos, uma explanação do roteiro da obra a partir do motivo da condenação do deus. Evidencia também a necessidade de uma punição quando se comete uma infração, e aponta, já aí, alguns tópicos que dizem respeito à diferença entre poderes e a luta pelo poder. (*Prom. Acor.*, v. 8-10⁶) “Ele roubou teu privilégio, o fogo rubro/ de onde nasceram todas as artes humanas,/ para presenteá-lo aos imortais indefesos”.

Um pouco mais à frente é descrita sua pena junto à solidão que lhe acarreta:

Aqui não poderás ouvir a voz dos homens
nem ver a imagem deles e, sempre queimado
pelo fogo inclemente do sol flamejante,
terás a flor da pele escura e ressecada;
por toda a eternidade verás com alívio
a noite recobrando resplendorosa luz
com seu imenso manto repleto de estrelas,
e por seu turno o sol evaporar na aurora
o orvalho gélido, sem que a pungente dor
de um mal perenemente vinculado a ti

⁶ Indicaremos as citações de *Prometeu acorrentado* (*Prom. Acor.*) não pela página, mas pelo verso, o que possibilita ser aferido em qualquer edição, indicado pela sigla v.: *quanto a citação vier no corpo do texto, os (v.) serão separadas por (/)*.

descuide-se de corroer a tua carne,
pois teu libertador ainda não nasceu.
(*Prom. Acor.*, v. 30-41)

O tema do destino é exposto na tragédia como algo que submete tanto os mortais quanto os imortais, a exceção seria unicamente Zeus, o rei dos deuses. Neste sentido, vemos a exposição de uma perspectiva de concentração do poder nas mãos de um único Deus, livre do destino. Mas esta tese é contradita por Prometeu ao afirmar que Zeus cairia a partir de um futuro nascimento. Ou seja, que alguém ainda no porvir seria capaz de juntando forças destronar o soberano.

As questões mais relevantes colocadas no diálogo estão ligadas a dois elementos importantes, quais sejam, o *saber* e o *poder*. E torna-se forçoso o diálogo entre estes dois elementos na relação poder/força e saber/astúcia que podemos haurir do texto. Na fala do herói (Prometeu) aparece uma compreensão de elevação do saber em detrimento da força bruta. Um elemento que pode ser entendido como algo que é retomado pela filosofia posterior ao menos se pensarmos no caso de Platão⁷. Para este, o saber encontra-se num patamar superior em relação aos sentidos, uma vez que ele decorre imediatamente das *formas* a partir de um processo associado ente Formas, Reminiscência e Participação⁸.

Sobre o tema como aparece em Ésquilo podemos indicar a fala de Prometeu:

⁷ Cf. PLATÃO. *Górgias*. Tradução de Daniel. R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁸ Para entender a posição de Platão quanto ao tema se deve verificar alguns pontos em que a passagem é clara acerca das teses, em especial podemos indicar o *Fédon*, a *República*, o *Mênon* e o *Fedro*.

Achei conveniente dar conselhos aos sábios/
aos divinos titãs, filhos de Urano e Gaia,/ mas fui
malsucedido. Desdenhando a astúcia/ e
preferindo a presunçosa força bruta,/ em sua
estupidez eles imaginaram/ que não lhes
custaria muito sofrimento/ conquistar a vitória
pela violência” (*Prom. Acor.*, v. 279-285).

O discurso de Prometeu evidencia que é precioso o uso da *astúcia* (este é o termo utilizado na tradução de Mário da Gama Kury (2013), especialmente na medida em que é necessário opor-se a um poder hegemónico, como no caso apresentado a sua situação se configura. Ele, Prometeu, é o único a opor-se aos planos de Zeus. Planos de extinção da raça humana, no entanto não é apresentada no texto a razão para tal decisão, o que a torna arbitrária e também tirânica. Portanto, a ação de Zeus é classificada pela expressão: “plano impiedoso” (*Prom. Acor.*, v. 317).

Ainda sobre a questão do saber que se torna necessário para levar adiante um plano de insurreição, como poderia ser classificado o de Prometeu, vemos a necessidade de estar consciente das tomadas de posição. No texto, esse momento aparece quando já acorrentado Prometeu faz uso de uma prerrogativa de seu nome *Prometeus* como aquele capaz de predizer o futuro. Dita posição intransigente da parte de Prometeu, o faz afirmar a impossibilidade de sucumbir aos sortilégios ou subterfúgios do discurso. Aqui podemos fazer referência a uma perspectiva de discurso incoerente, com vistas unicamente a alcançar um objetivo. Diz Prometeu:

Então, juro que nem os sortilégios/ de uma eloquência feita inteiramente/ de palavras de mel conseguirão/ dobrar-me graças a encantamentos,/ nem o terror de rudes ameaças/ me fará revelar-lhe meu segredo,/ a não ser que ele mesmo já tivesse/ desfeito as amarras impiedosas/ e consentido em me pagar o preço/ devido justamente pelo ultraje (*Prom. Acor.*, v. 227-236).

A fala de Prometeu é comentada com louvor pelo Coro, mas na perspectiva da identificação de uma altivez do emitente. Uma vez que, mesmo diante de todos os sofrimentos a ele imputados por sua ação, continua a propalar aquilo que acredita, defendendo sua tomada de posição e mantendo um discurso inquebrantável, assim como poderemos verificar nas intervenções de outros personagens que buscarão dissuadi-lo de sua tez irreduzível.

A realização de um pedido de clemência às Oceânides é seguida da chegada de Oceano em seu carro puxado por um grifo. Ao aproximar-se Prometeu não enxerga ajuda e segue com sua repetida interrogação acerca do espetáculo que seria sua condição aos olhos de quem o vê daquela maneira. Não é o caso de Oceano, que se posiciona como aliado para tirá-lo de tal condição de sofrimento. Mas é questionado como alguém que estaria a zombar do herói dos homens. Oceano adverte quanto ao perigo da língua afiada, postura recorrente de Prometeu, que não mede as palavras e não censura a si próprio diante da desdita. No entanto, segue propagando a injusta decisão de Zeus (*Prom. Acor.*, v. 1284-1285).

No diálogo com Oceano são apontados alguns elementos nucleares quanto ao uso da palavra: primeiro a ideia de que

Prometeu é mais capaz de dar conselhos e escolher bem as palavras quando proferidas na direção do outro e não em direção a si mesmo (*Prom. Acor.*, v. 446-450); segundo, que as palavras são como médicos capazes de curar o que Oceano julga ser o mau de Prometeu, o *rancor* (*Prom. Acor.*, v. 499-500).

Num ato de resignação quanto à origem do poder dos deuses Prometeu cala-se, decidindo falar sobre a condição humana. Eis uma maneira de explicar a sua decisão de conceder a estes sua melhor forma de manipulação da natureza. O que vemos nos discursos de Prometeu é o anúncio do que viria a ser conhecido como ciência no futuro. O relato de Prometeu se dá num tempo mítico, o que implica uma compreensão a partir da analogia para que possamos extrair de seu discurso as razões pelas quais ele realiza os seus atos:

Em seus primórdios tinham olhos mas não
viam,
tinham os ouvidos mas não escutavam,
e como imagens dessas que vemos em sonhos
viviam ao acaso em plena confusão.
Eles desconheciam as casas bem-feitas
com tijolos endurecidos pelo sol,
e não tinham noção do uso da madeira;
como formigas ágeis levavam a vida
no fundo de cavernas onde a luz do sol
jamais chegava, e não faziam distinção
entre o inverno e a florida primavera
e o verão fértil; não usavam a razão
em circunstância alguma até há pouco tempo,
quando lhes ensinei a básica ciência
da elevação e do crepúsculo dos astros.
Depois chegou a vez da ciência dos números,
de todas a mais importante, que criei
para seu benefício, e continuando,

a da reunião das letras, a memória
de todos os conhecimentos nesta vida,
labor do qual decorrem diversas artes.
(*Prom. Acor.*, v. 578-598)

A partir deste momento Prometeu relata como ensinou as diversas artes aos humanos, ressaltando a precariedade do seu modo de vida sem o acesso a tal conhecimento fundamental para o desenvolvimento de suas potencialidades.

É quando de frente para a mortal Io, questionado sobre quem é, que Prometeu revela a identidade daquilo que teria dado aos homens, o *fogo*. Assim verificamos um dueto de desditas ou infortúnios, de um lado um Titã que que é penalizado pelo roubo do fogo dos deuses e pela entrega deste aos homens; do outro uma mortal por quem Zeus teria se apaixonado, e que com a perseguição de Hera encontra-se em condições de alucinação. Io foi transformada em novilha e obrigada a errar pelos territórios do mundo, até que chega no lugar desconhecido e encontra Prometeu; este, acorrentado a tal ponto que não possa libertar-se, nem ser encontrado por aqueles a quem ele ajudou.

Ambos, Prometeu e Io, são submetidos a obrigação do pagamento de seus “erros”. Do diálogo entre Io e Prometeu vemos o uso de uma imagem, ou seja, Prometeu reduz toda a descrição que fizera a Oceano, na palavra *Fogo*. Esta palavra deve então ser tomada como imagem conceitual que explica os ensinamentos que o Titã oferece aos mortais. Assim sendo, vemos aqui uma espécie de *iluminismo*, uma vez que o conhecimento da manipulação das artes e capacidades que os mortais passam a se apropriar está conectado com o esclarecimento, ou à tomada de consciência de tal possibilidade.

Io é suplicante quanto à predição dos males que ainda estão por vir em sua trajetória errante. Sabendo ser Prometeu aquele que pode revelar o futuro, por possuir o conhecimento, pede que não lhe engane com uma linguagem repleta de sutilezas, apenas para acalmá-la. As errâncias de Io terminarão quando, ao fim de gerações, acontece sua chegada à terra final; por outro lado, haveria um descendente que salvaria a Prometeu dos grilhões. No entanto a narrativa não é animadora para Io, mas revela sua permanência entre os mortais através da nomeação do estreito entre Europa e Ásia, o estreito de Bósforo, que literalmente significa *estrito da novilha*. No diálogo entre o Titã e a Mortal, o primeiro deixa claro que não há recurso para mudar o destino a não ser a sua liberdade. Uma vez que ele é conhecedor do futuro, Zeus cairá por sua própria vaidade. (*Prom. Acor.*, v. 998-1008).

Após o diálogo com as Oceânides, com Oceano e com Io, Prometeu recebe a visita de Hermes, o mensageiro, a quem insulta como submisso a Zeus e inimigo seu. Neste diálogo, um dos aspectos mais interessantes é a caracterização de Prometeu como Sofista⁹, oferecendo-nos a promoção de um questionamento quanto ao sentido desta palavra. Inicialmente utilizada para nomear o sábio, no ápice do período clássico ela é utilizada para classificar aqueles que se colocam como profissionais do saber, e que, portanto, vendem seus ensinamentos. Assim, Prometeu seria um sofista tentado fazer uso de seu recurso, o seu saber acerca do futuro. Pretende com

⁹ Há um belo texto do prof Casertano sobre o *Sofista*, neste livro tanto é possível compreender a noção de sofista caracterizada por Hermes, quanto a visão aposta, que é recuperada apenas quase dois milênios de história da filosofia. Cf. CASERTANO, G. *Sofista*. Trad. José Bertolini. São Paulo: Paulus, 2010.

isso algum ganho com ele, ou seja, pretende alcançar a absolvição.

Ainda quanto à caracterização do titã como sofista, vale mencionar que nos moldes como Ésquilo apresenta, identificamos certa antecipação de uma perspectiva da recepção da figura dos sofistas nos séculos subsequentes ao período clássico da filosofia. Há fortes indícios de semelhança entre a formulação do sofista em Ésquilo e Platão.

À GUIA DE CONCLUSÃO

O percurso realizado por nosso trabalho nos leva a refletir acerca da condição do mito como uma explicação que funcionou primordialmente como *corpus de crenças* de uma determinada época, e de forma semelhante tem equivalentes em muitas culturas. Embora não tenha ficado apenas nesta categorização, uma vez que é possível dela extrair consequências de extrema importância para a compreensão da realidade atual. O caso de Prometeu é interessante por abordar o problema do *saber*, e mais precisamente, o problema da *posse* e do *poder* que se realiza no *saber*. O roubo de Prometeu é, em última instância, um elemento que se apresenta como inovador. A inovação apresentada pelo herói aos humanos é a única forma que estes possuem para salvarem-se da destruição. Assim, o domínio das artes sendo fundamental na experiência humana, somente se realiza na posse do saber, na posse da técnica capaz de realizar o saber e produzir os benefícios decorrentes dele.

O texto do Prometeu coloca no âmbito da tradição ocidental a primeira concepção de *iluminismo*. Conversa com a metáfora da luz, que utilizada por Platão, orienta a

compreensão humana ao longo de séculos, sendo questionada, mas não abandonada, na história do pensamento ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILLY, A. **Dictionaire Grec Français**. Paris: Hachette, 2010.

BURNET, J. **A aurora da filosofia grega**. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

CASERTANO, G. **Sofista**. Trad. José Bertolini. São Paulo: Paulus, 2010.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CORNFORD. **Principium sapientiae: The origins of greek philosophical thought**. Cambridge, 1952.

COMMELIN, P. (2011) **Mitologia Grega e Romana**. São Paulo: Martins Fontes.

DELEUZE, G; GUATARRI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2009.

HESÍODO. **Obras y fragmentos**. Madrid: Gredos, 2000.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

JAEGER, Werner. **Paideia, a formação do homem grego**. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PLATÃO. **Fédon**. Introd. versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Minerva, 2004.

PLATÃO. **Górgias**. Tradução de Daniel. R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2014,

PLATÃO. **Mênon**. Trad. de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

PLATÃO. **A República**. Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Goulbenkian. 1990.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia Antiga**. Tradução de Raul Fizer. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

VERNANT, J. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT, J. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

UMA PSICANÁLISE DO FEMININO
NO CORDEL DRAMATÚRGICO
MARIA ROUPA DE PALHA,
DE LOURDES RAMALHO

Valéria Andrade
Leandro Almeida

Tudo é possível para as mulheres quando encontramos nossa voz, honramos nossa identidade, batalhamos juntas por um objetivo comum e permanecemos de braços abertos aos céus, como a antiga Deusa Mãe, numa postura de orgulho e reconhecimento da sacralidade do feminino.

A Jornada da Heroína
Maureen Murdock, 2022

INTRODUÇÃO

Concebida por Lourdes Ramalho no contexto do Projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desenvolvido pela dramaturga na década de 1990, *Maria Roupa de Palha* estruturou-se em termos formais como um cordel dramatúrgico. Em discussão sobre as veredas dramatúrgicas que distinguem a escrita de textos teatrais ramalhianos, Andrade e Maciel (2011) abordam o conceito de *teatro em cordel* remontando aos

caminhos que nos levam do “cordel ibérico” ao “folheto nordestino”.

Com base no princípio de que ambas as formas possuem vínculos de (des)semelhanças, o cordel dramaturgico, mais inspirado no segundo modelo, é cunhado como expressão do *teatro em cordel* de Lourdes Ramalho. Andrade e Maciel, neste sentido, nos ajudam a compreender que esse conceito é sustentado pela assimilação dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, em sua linguagem, temas, forma e suporte. O conceito de cordel dramaturgico, portanto, alinhando-se às características das formas dramáticas, notadamente pela presença da ação autônoma das personagens, constitui-se um gênero híbrido que reúne as tradições escrita e oral do universo nordestino (Andrade; Maciel, 2011).

FEMININO DESOLADO

A protagonista da obra, Maria do Lagamar, também chamada Maria Roupa de Palha, pode ser concebida como sobrevida (Reis, 2017) resultante de um processo de (re)figuração intercultural, que faz surgir uma nova Cinderela. A esta personagem, interessa embarcar numa jornada de heroína em que enfrenta os mais diversos desafios com a finalidade de realizar sua viagem de fuga da prisão na casa da Patroa, em Terra do Confim, e chegar ao reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim, que fica na beira do mundo, lugar onde poderá encontrar o Príncipe – outrora Papagaio Louro encantado –, que lhe fez o chamado à missão de levar as joias reais para a sua coroação e casamento com Maria. Em sua jornada de fuga do cenário distópico da Terra do Confim, cuja

demarcação proferida pelo Príncipe-Papagaio na Cena 1 é aludida como “Vejo a maldade crescente / florescer junto de mim” (Ramalho, 2008, p. 70), isto é, um cenário apocalíptico onde se vê que a maldade está a crescer cada vez mais, a heroína inicia sua viagem em direção ao Reino encantado, onde poderá viver e apreciar seus direitos fundamentais livremente.

Para ser bem-sucedida, a heroína é informada pelo Príncipe que sua viagem deveria começar por procurar a Casa do Vento, sem, contudo, lhe oferecer qualquer informação de onde fica tal lugar. Pode-se dizer que neste momento a viajante está desorientada e compreende que precisa de ajuda. Este não é um desafio incomum na trajetória das heroínas míticas, pois, se observarmos, a mitóloga feminista Murdock nos lembra que:

Como na maioria das jornadas, o caminho da heroína não é fácil, pois ela não dispõe de sinalizações ou guias bem definidos. Não há mapas, cartas náuticas ou a idade cronológica certa para a viagem começar. Não há uma linha reta a ser seguida. Trata-se de uma viagem que raramente recebe validação do mundo exterior – que, na verdade, muitas vezes a sabota e interfere nela (Murdock, 2022, p. 23).

Tomamos nota que Maria não tem uma orientação concreta sobre todo o caminho até Ti-Rim-Tim-Tim, estando a depender daquilo que os seres naturais encontrados no caminho lhe ofertarão a cada estágio, sujeita a surpresas agradáveis – a exemplo do desenvolvimento de experiências e habilidades – e desagradáveis – como o enfrentamento ao

medo. Mesmo sem saber a direção para onde está indo, a heroína repudia o “machismo”, que na acepção de Murdock (2022) se trata do estereótipo de mulheres autossuficientes que não aceitam ajuda de ninguém, tampouco de outras mulheres, pois acham que podem resolver suas vidas sozinhas. Essa sua postulação surgiu por ocasião de um sonho numa noite em Santa Cruz, na Califórnia, que lhe trouxera uma voz que dizia:

“A viagem de volta para casa, para o feminino, ocorre quando abrimos mão do *machismo*”. Foi nessa mensagem enigmática que ouvi pela primeira vez o termo *machismo*, porém eu sabia que era um código para “eu consigo dar conta; sou forte; não preciso de ajuda; sou autossuficiente; posso fazer tudo sozinha”, que é a voz do estereótipo do herói reverenciado em nossa cultura (Murdock, 2022, p. 179).

Mulheres que assumem o ideal e as atitudes do machismo, portanto, revelam que escolheram consciente ou inconsciente incorporar o arquétipo do guerreiro masculino, razão porque seguem nesse caminho sozinhas, enganadas com a ilusão de empoderamento e de aclamação social de um mundo regido pela valorização do masculino e sujeição do feminino. Por este motivo, Murdock sugere que poderiam, por outro lado, internalizar as habilidades aprendidas na jornada do herói e incorporá-las à sabedoria de sua natureza feminina.

Por isso mesmo, à luz da trajetória de Maria, podemos conceber que um sinal de coragem é quando reconhecemos que precisamos de ajuda. Vivemos em uma sociedade marcada pelo autocentrismo, em que as pessoas mentem para si mesmas quando querem aparentar serem fortes e

independentes, quando na verdade em seu interior estão se sentindo sozinhas e dando gritos surdos de socorro. Assim sendo, a jornada heroica de Maria vislumbra uma mulher como protagonista de uma história que vai além de si mesma, pois não se trata apenas de uma moça em busca de seu príncipe amado, senão, sobretudo, de um reino que, por muito tempo, esteve desgovernado em decorrência da ausência de seu regente que fora amaldiçoado na forma de papagaio em uma terra distante por obra de uma fada má.

Fica explícito que a coroação e o casamento de Maria com o Príncipe correspondem, para além de uma conquista de um sonho utópico realizado com premiação para quem enfrentou desafios imensos e concluiu a sua jornada a fim de encontrar o seu amado, uma restauração na ordem e, conseqüentemente, na vida cotidiana de todos os seres do reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim. Essa façanha pautada em um bem maior para o Reino, bem como pela motivação de um sonho realizado por meio da força do coletivo e não por obra de motivações egoístas, se configura como *Utopia Concreta* (Bloch, 2005), ou seja, um sonho exequível de ser realizado mediante agenciamentos da coletividade.

FEMININO EM RIVALIDADE

Por sua vez, e por vínculos de semelhanças e contradições, a narrativa mítica da *Cinderela*, de Charles Perrault (1999), começa apresentando-nos a um Fidalgo – cujo nome não é dito no conto – casado em segundas núpcias com a mulher mais orgulhosa e mais arrogante que possa existir, mãe de duas filhas – não nomeadas no conto – com o mesmo temperamento seu e que em tudo se pareciam com ela. O

marido, por seu turno, tinha uma filha, apresentada pela voz narrativa como “moça”, “filha”, “enteada” etc. – pelo que depois, por obra de um deboche de suas “meias-irmãs”, é chamada de “Cinderela”, denotando a provável associação de “cinzas” mais “Ela” –, que era a doçura em pessoa, e de uma bondade exemplar. Havia herdado isso de sua mãe, a melhor criatura do mundo. Mal foi celebrado o casamento, a madrasta já começou a mostrar seu mau humor. Não tolerava as boas qualidades da enteada porque faziam com que suas filhas parecessem ainda mais detestáveis (Perrault, 1999).

De início, se pode perceber o fenômeno da negação dos nomes das protagonistas em ambas as narrativas, visto que trazem nos títulos seus epítetos, que neste caso são nomes construídos sob estigmas e preconceitos, uma vez que “Maria do Lagamar” se torna “Maria Roupa de Palha”; e “Ela”, associada às cinzas, se torna “Cinderela”. Desse modo, seus nomes carregam as *palhas* e *cinzas* com as quais a donzela e a heroína foram oprimidas na tentativa de serem submetidas a uma vida de humilhação em seus cenários distópicos. É bem verdade que as histórias, a exemplo dos contos de fadas, geralmente trazem em seus títulos a demarcação de preconceitos externos, em geral acentuados pelas(os) autoras(es), ou a personificação de padrões de comportamento característicos das(os) protagonistas, o lugar onde habitam etc. Constituindo-se como uma tendência, esses padrões de rotulação ajudam na tomada de consciência sobre questões intrínsecas à obra como modo de enfatizar o que se quer combater ou não.

Além disso, observa-se um contraste entre os papéis de “mãe” e de “madrasta”, concebidos a partir de uma visão crítica da narrativa, isto é, a mãe representa a doçura, a madrasta figura na imagística da mulher má. Essa concepção do papel

de uma determinada madrasta no contexto familiar, principalmente da perspectiva da afilhada, constitui-se como mais uma tendência nas narrativas ancestrais dos contos de fadas. Murdock (2022) ilustra esse paradigma afirmando que a madrasta, como no conto de João e Maria, transforma-se na Bruxa Má e encontra a morte sendo lançada ao forno. A relação mãe/filha e a separação da mãe é tão complexa que, na maior parte da literatura feminina e nos contos de fadas, a mãe está ausente, morta ou é vilã (Murdock, 2022).

Como se sabe, muitas(os) filhas(os) assumem atitudes indiferentes em relação às madrastas. Porém, como nos sugere a psicanálise, esta recusa à madrasta por parte das(os) filhas(os) de um determinado pai, apresenta traços de um instinto de proteção, ou seja, algo associado ao ciúme, ou talvez ao medo de perder a atenção da figura paterna, principalmente no que refere a filhas atravessando a fase da infância para a adolescência. Em casos de ciúme, Bettelheim (2020), ao realizar uma análise do ponto de vista da psicanálise sobre a “rivalidade fraterna” na conjuntura familiar das diversas versões da *Cinderela* difundidas em diversos países da Europa, África e Ásia, aponta para o desejo sexual que aflora nas protagonistas pelos próprios pais e vice-versa, pelo que o autor conclui que “os desejos edipianos frustrados dão conta da degradação da heroína” (Bettelheim, 2020, p. 343). No entanto, em relação à versão de Perrault, esta postulação não oferece subsídio para uma análise do ponto de vista do ciúme decorrente do desejo sexual por parte de Cinderela ou do seu pai para justificar o desagrado da protagonista em relação à madrasta que “ocupa” o lugar de mãe na sua vida, assim como acontece em outras versões.

FEMININO INFERIORIZADO

De volta ao espelhamento, a narrativa de *Maria Roupa de Palha* difere ao apresentar-nos um pai chamado Amadeu que, após o luto em decorrência da morte de sua mulher, confia a criação e educação de Maria a uma mulher nomeada como Patroa, quem se responsabilizaria pela criação da menina. Neste caso, nota-se que o fidalgo em *Cinderela* optou por um segundo casamento a fim de ter uma esposa e madrasta responsável pela “educação” da filha, diferentemente do que acontece em *Maria Roupa de Palha*, visto que Amadeu não apresenta qualquer interesse por um segundo casamento, muito pelo contrário, está certo de que esta é a melhor opção para a filha, pois sendo um homem viúvo, pobre e de educação elementar, não conseguiria educá-la.

Como está descrito no texto ramalhiano, esse relato é feito pelo Papagaio louro encantado, que estava na casa da Patroa por obra de um possível feitiço conjurado por “um vivente” (Ramalho, 2008, p.70), sobre o qual o texto não dá detalhes no início, porém, bem à frente, especificamente na Cena 9, se descobre tratar-se de uma “Fada Má” (Ramalho, 2008, p.81). Se nos contos de fadas clássicos somos acostumados a conhecer boas fadas, Lourdes Ramalho nos surpreende com uma fada má responsável pelo encarceramento do Príncipe na forma de Papagaio.

Nota-se que o Papagaio dispõe de poderes que o revelam como um ser que possui onisciência sobre fatos e acontecimentos que estão fora de sua prisão, isto é, da casa da Patroa, razão que neste momento assume o papel de um “personagem comentador” – ou o que para a narrativa se denominaria de “narrador onisciente”. Essa postulação

categórica justifica-se pelo fato de apresentar às(aos) leitoras(es)/espectadoras(es) as(os) personagens que aparecem na cena, movidos por problemas que precisam ser resolvidos, pois, de fato, a ação dramática se dá a partir do enfrentamento ou resolução de problemas e conflitos que surgem na história, a exemplo da “introita” e dramática cena de entrega de Maria aos cuidados da Patroa, visto que a menina tenta convencer o pai com argumentos, como modo de resistência à decisão enfática que lhe impetrara.

Como se nota, sendo o Papagaio da “beira do mundo”, do reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim – revelação sobre si mesmo por parte do personagem –, a personagem conhece a desolação por meio da experiência pessoal que está a viver na prisão do cenário distópico, porquanto está longe dos seus semelhantes e, de modo oportuno, conhece a Patroa – por ele designada como “serpente” –, o que logo de início o faz lamentar o destino da pobre menina sujeita àquilo que o pai acreditava ser uma oportunidade indispensável de educação para Maria. Analisando as cenas, somos levados a considerar que Amadeu não possui recursos para contratar uma profissional e, desse modo, Maria é entregue aos “cuidados” da mulher que, pelo que se percebe não possui destrezas nas letras, tampouco bons modos como forma de exemplo para a criança. Fica explícito nos argumentos de Amadeu que a Patroa não tem filha ou filho e, a partir deste pressuposto, o camponês julga ser uma mulher sozinha e adequada para a instrução e educação de uma menina. Além disso, as falas de Amadeu não deixam reservas para a consideração de que a entrega de Maria aos cuidados da Patroa também se constitui como uma estratégia para que possa herdar propriedades, pois sendo uma mulher sem herdeira ou herdeiro, logo a menina assumiria o papel de filha herdeira da Patroa.

Por sua vez, a mulher assumiria o papel de uma madrasta para Maria, como acontece em *Cinderela*. Percebe-se que Amadeu investiu suas esperanças na Patroa, pois dela viria um futuro melhor para Maria, sendo herdeira das terras. O pai de Maria é cúmplice e/ou refém do cenário distópico em que vive e, apostando suas últimas fichas, impetra esta condição à filha. No entanto, nossa leitura interpretativa destas cenas leva a acreditar que a entrega de Maria foi, antes de tudo, decidida por seu pai em razão da sua provável frustração por se tratar de uma *menina*, pois se fosse um *menino*, a história seria outra. Sabe-se que o masculino introjetado na figura do menino, no âmbito de uma sociedade patriarcal, representaria a força e a manutenção da família, diferentemente da figura da menina, que pode ser associada à improdutividade, particularmente no tocante ao trabalho braçal do campo que possivelmente seria a fonte de sustento do velho Amadeu.

Talvez Maria representasse uma frustração para seu pai, que desejaria um menino, razão a considerar tendo em vista a história de vida da heroína marcar-se por experiências traumáticas, a exemplo de ser considerada inferior e fraca por ser mulher, culminando em abandono. Será mesmo que Amadeu não foi empático com a própria filha, ou, na verdade, a intenção de ver a filha herdar as terras da Patroa revela sua natureza materialista e inclinada para o uso da própria filha como moeda de troca? Sendo um homem pobre, será mesmo que o interesse por terras poderia chegar ao ponto de entregar a filha como escrava? Amadeu, assim como o Fidalgo, pai de Cinderela, não fazem parte efetivamente das respectivas tramas, mas este não seria o motivo para não serem alvo de críticas, dado que a ausência da figura paterna do “protetor do lar” é substituída pela representação do pai indiferente.

A este respeito, Murdock (2022) compreende que a aprovação e o incentivo do pai ou de uma figura paterna geralmente levam ao desenvolvimento positivo do ego da mulher, porém a ausência acaba ferindo sua noção de identidade. Isso quer dizer que quando um pai é ausente ou indiferente a sua filha, ele demonstra seu desinteresse, sua decepção e sua desaprovação, o que pode ser tão prejudicial para a heroína quanto julgamentos negativos explícitos ou superproteção (Murdock, 2022). Por outro lado, além da indiferença projetada na filha, o que se nota é covardia assumida por Amadeu, na sua falta de coragem para empenhar-se com garra para ter condições de dar uma vida digna a sua filha. Esta situação revela que Maria não tomou o seu exemplo de pai covarde, pois a heroína mostrar-se-á como uma mulher corajosa.

FEMININO FERIDO

A autoritária madrasta de Cinderela, em suas atitudes representativas do *machismo*, ainda reproduz atitudes representativas do que o inglês John Stuart Mill, em *A sujeição das mulheres* (2006), concebe na relação de sujeição do feminino, não só protagonizado por homens, mas também por mulheres reféns e reprodutoras do machismo. Ademais, a menina ainda é obrigada a dormir em uma espécie de porão, isto é, algum tipo de “quartinho” que seria (in)conveniente (até) para as(os) empregadas(os) domésticas(os). Nesse quartinho, a menina fazia de um punhado de palhas a sua cama, enquanto que as demais moradoras dormiam em quartos bem aconchegantes.

Sobre esse tal quartinho repleto de *palhas* e *cinzas*, em que há instalada uma lareira ou chaminé, Bruno Bethelheim (2020) destaca que a versão dos irmãos Grimm tem por título *Aschenputtel*, que na língua alemã designa uma auxiliar de cozinha humilde e suja, que tem como uma de suas atribuições domésticas cuidar das cinzas da lareira. Outras hipóteses ainda são levantadas pelo autor quando sugere que geralmente as lareiras ficam no centro da casa e, sendo assim, seriam um símbolo da mãe. Viver tão próximo a ela a ponto de habitar entre as cinzas pode simbolizar um esforço para se agarrar à mãe ou de voltar a ela e ao que ela representa. Mais oportunamente, haveria uma conexão entre as cinzas e os mortos, uma vez que cobrir-se de cinzas é um símbolo de luto ou viver em trapos sujos é um sintoma de depressão.

Diante dessas teorias, habitar entre as cinzas tanto pode significar tempos agradáveis com a mãe na proximidade da lareira, quanto um estado de luto profundo pela perda (Bethelheim, 2020). A mitóloga Murdock também discute sobre a representação da lareira quando nos lembra que na Grécia Antiga, Héstia era tanto a deusa virginal do lar quanto o fogo da lareira, porquanto a lareira representava o centro do lar, um abrigo, o lugar onde a família e os amigos se reuniam em companheirismo, razão pela qual os valores associados a Héstia são o calor, a segurança e o relacionamento humano (Murdock, 2022).

Diante de interpretações herméticas múltiplas, vimos, portanto, que as *palhas* na vida de Cinderela estão presentes, assim como na vida de Maria, seja na forma de cama para dormir, seja na matéria do que lhe é imposto pela Patroa para vestir. Como se nota na Cena 3, Maria recebe seu vestido feito de palha, o qual fora feito pela própria Patroa a fim de que a menina realizasse os trabalhos domésticos. Observa-se, até

então, que no cenário distópico as protagonistas estão sendo condicionadas à função de domésticas, sendo Cinderela em sua própria casa e Maria na nova casa, da Patroa. Percebe-se também que a ausência do Fidalgo e pai de Cinderela na trama pode ser sugestiva para que se possa levantar a hipótese de que a narrativa de Perrault obscurece a presença de alguém que poderia ajudar a donzela para que fique à mercê de sua esperança por um homem para casar-se e sair de casa.

Para tanto, o conto da Cinderela ainda descreve que a própria donzela não se queixava ao pai sobre os maus tratos para evitar mais conflitos, razão que seu silêncio revela que a protagonista não toma uma atitude frente ao problema que vivencia no relacionamento com as demais mulheres da casa. Por sua vez, Maria está desolada, presa em uma casa com uma mulher cujo nome já revela ser uma figura de autoridade, isto é, sendo a Patroa, então é a pessoa que impõe ordens, sendo, portanto a ela subordinada. Ora bem, é curioso notar que em ambas as histórias os conflitos acontecem entre mulheres. É, no mínimo, curioso como a imagética da mulher usualmente está associada à rivalidade neurótica contra si e projetada numa outra.

À luz das ideias de Murdock (2022), pode-se conceber que a Patroa representa o *Machismo Feminino*, na atitude opressiva contra a condição feminina, com a qual não se reconhece, engessando o discurso paradigmático de que mulheres devem se restringir aos trabalhos domésticos, e para isso se teria a necessidade de uma educação disciplinar das atitudes do que seria o modelo de uma boa moça. Por trás de sua máscara de retidão e disciplina, escondem-se frustrações e dores que são projetadas no combate entre as duas mulheres, razão porque o seu *eu masculino interior sem coração* a persuade a assumir atitudes rigorosas contra alguém do mesmo gênero.

FEMININO PELA LIBERDADE

Dando continuidade ao espelhamento, sabemos que, em *Cinderela*, aconteceu do filho do rei resolver dar um baile a fim de escolher uma noiva, para o qual foram convidadas todas as pessoas importantes do lugar, incluindo a madrasta e suas duas filhas, pois eram figuras de prestígio na cidade. O conto de Perrault mostra a vaidade das três mulheres da nova família de Cinderela, cuja preocupação com a aparência no dia do baile era tudo que mais lhe importava. Cinderela continua em ação passiva diante das decisões das irmãs sobre ela, pois a donzela só poderia ir ao baile caso elas deixassem, em razão de a menina ser motivo de piadas a ponto de a protagonista afirmar que não lhe convinha ir ao baile, já que, segundo suas irmãs, ela não passava de uma “Borracheira” e, logo, todos iriam debochar de sua aparência. Assim, para Cinderela só resta servir às irmãs ajudando na arrumação dos penteados, na vestimenta dos vestidos e nas boas opiniões relativamente à aparência.

Obviamente, a donzela gostaria de ir ao baile, pois qualquer moça daria tudo para ir a uma festa organizada pelo príncipe, mas seria impossível para ela, restando resignar-se ao lugar que lhe fora reservado, isto é, de escrava, sem escolhas ou regalias. No entanto, a donzela sai da sua ação passiva a partir do momento em que lhe aparece a Madrinha. Após todas irem para o baile, a garota fica sozinha, chorando, quando lhe aparece a tal figura. Como se nota, a donzela fica em casa chorando por não ir com suas irmãs ao baile, mas uma nova chance lhe aparece, pois, sua Madrinha era uma fada, capaz de realizar o seu precioso desejo. Betthelheim (2020) reforça que “alguns heróis de contos de fadas fazem exatamente isso –

sentam-se e choram até que chegue um defensor mágico e mostre como proceder e combater a ameaça” (Betthelheim, 2020, p. 207).

Por sua vez, em *Maria Roupa de Palha*, a protagonista interage com o Papagaio louro mágico, com quem divide sua desolação no cenário distópico da prisão na casa da Patroa. Afinal de contas, o que teriam em comum se não o fato de estarem amaldiçoados à condição escravizante e de confinamento? Além disso, conforme a Cena 6, o Papagaio estava jurado de ameaças de ser vendido para o estrangeiro, com o intuito de que o dinheiro viesse a ser utilizado “pra comprar sedas e rendas / e sapatos delicados” para uso da Patroa (Ramalho, 2008, p. 77). Sendo sempre vigiados pela “serpente”, os dois tramam a fuga do Papagaio, que já não tinha esperança de ser desencantado.

Não havendo condições físicas de cumprir todos os trabalhos domésticos exaustivos sozinha e, mesmo assim, tendo mostrado eficiência no serviço, Maria é coagida pela Patroa e acusada de cumplicidade junto ao Papagaio. Neste caso, em *Maria Roupa de Palha* o Papagaio precisa e espera, há um bom tempo, ser desencantado para poder fugir de volta para o seu reino, diferentemente do que se percebe em *Cinderela*, visto que a donzela precisa dos encantos mágicos da Fada Madrinha para que possa ir ao sonhado baile. A obra ramalhiana dá a sua protagonista o poder de quebrar maldições que têm como base a maldade, por meio da sua expressão dos afetos e carinhos para com o confidente.

Maria é responsável pela quebra de uma imprecação solene impetrada pela Fada Má, libertando o Papagaio, de modo que se não fosse pela sua amorosidade e gestos de afeto, ou seja, pelos seus carinhosos cafunés para que a ave dormisse antes de ser libertada para fugir, teria sido solta na forma de

ave. Talvez, na elaboração de uma cena como essa, Lourdes Ramalho estivesse a propor que um dos modos de romper com o paradigma distópico de um cenário marcado por agressividades e maldade seja a promoção dos afetos e amorosidades. Quem sabe o que lhe teria acontecido se na frágil forma de pássaro viesse a viajar em fuga para seu Reino? Fazendo, portanto, os cafunés, a protagonista descobre o alfinete mágico que estava preso na cabeça da ave, o qual é retirado e, em decorrência, a magia da Fada Má é desfeita. Como nos lembra Murdock, é preciso a figura do feminino afetuoso para curar o masculino ferido (Mudock, 2022).

A narrativa dramática, portanto, dá à menina o poder de destruir maldições e encantos malignos que, em *Cinderela*, ou em outros contos de fadas, se realiza por obra de seres mágicos ou protagonistas masculinos, pois, de fato, personagens protagonistas, principalmente femininos, esperam por alguém que o faça. À guisa de exemplo, *Branca de Neve* espera pelo beijo de amor verdadeiro do Príncipe para quebrar a maldição do sono impetrada pela Rainha Má através da maçã envenenada. Por seu turno, em *A Bela Adormecida*, se observa que a princesa Aurora também aguarda pelo protagonista masculino a fim de ser libertada da maldição do sono secular.

Usando, portanto, a estratégia do sono não como maldição investida contra a mulher para que fique em estado de espera por um homem que quebre o feitiço, mas voltado ao ser-masculino como caminho em direção à sua libertação pela mulher, Lourdes Ramalho faz com que o Papagaio-Príncipe, durma para que a heroína o acorde desencantado. A tristeza de Maria diante do sumiço do Papagaio foi suprimida para que um novo sentimento ocupasse o seu coração, ou seja, a esperança, porquanto à menina fora conferida a missão de

embarcar em uma jornada de heroína cujos desafios colocariam à prova sua coragem.

Ainda é preciso aludir às ideias de Murdock (2022) para conceber a proposição de que, mais do que levar joias reais para a coroação, Maria está se desvencilhando do mito da inferioridade feminina, buscando o seu *eu interior* subjetivo e o seu *lugar* de liberdade para além do cenário distópico representado pela casa da Patroa. Murdock explica esse sentimento de inferioridade construído culturalmente no imaginário das mulheres argumentando que, como a sociedade rebaixa as qualidades femininas, é improvável que a mulher se valorize como mulher, dado que ela é vista e se vê como carente e age a partir do mito da inferioridade.

Por motivos como esse, podemos considerar que Maria ousa sair desse lugar estabelecido pela sociedade para as mulheres, razão porque “a heroína atravessa o limiar, deixa a segurança da casa dos pais e sai em busca de si mesma” (Murdock, 2022, p. 67), dado que “agora, é hora de olhar para si mesma. A tarefa é pegar a espada da verdade *dela*, encontrar o som da voz *dela* e escolher o caminho do destino *dela*. É assim que ela encontrará o tesouro de sua busca” (Murdock, 2022, p.67, grifos da autora).

Para tanto, até seria necessário destacar a ideia de que o Reino do Ti-Rim-Tim-Tim precisa(ria) ser harmonicamente regido por meio da igualdade de poderes de liderança distribuídos entre a potencial Rainha Maria e o Rei encantado, que viriam a ser outorgados como co-regentes, porquanto este seria o modelo utópico de reino encantado. Nele, a igualdade entre os gêneros feminino e masculino funciona como reorganização para o compartilhamento harmonioso dos papéis de governantes na ordem política e social. Essa postulação é necessária para não cairmos na armadilha

interpretativa de que o Príncipe está usando Maria para tornar-se legitimamente o rei governante do Reino, porquanto ele mesmo releva que “só a noiva do príncipe / o poderá coroar!” (Ramalho, 2008, p. 82). Nessa direção, pensando numa regência harmoniosa que desconstrói o paradigma distópico do mito da inferioridade do ser feminino, é possível dizer que “nenhum dos dois está subordinado ao outro: completando-se um ao outro, seu poder é duplicado” (Murdock, 2022, p. 196).

Lembremos, ademais, que “a missão da heroína é iluminar o mundo amando-o – começando por amar a si própria” (Murdock, 2022, p. 179), pois, quem não se ama, não consegue amar a mais ninguém. Maria, com o objetivo de compartilhar do seu amor, embarca numa viagem movida por este sentimento que resulta em casamento que a eleva como realeza. Tendo, sobretudo, alcançado o tesouro de busca da protagonista feminina, ou seja, a prova do seu *eu interior* heroico, a história de Maria alude para a proposição do movimento de deslocamento de uma protagonista que rompe as barreiras do cenário distópico marcado pela inferioridade da mulher e pela necessidade de um resgate por um homem, passando a representar um modo de acreditar na realização dos sonhos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: Valéria Andrade, Diógenes Maciel (Orgs.). **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho**. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 7-35, v. 1, Teatro em cordel.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de

Arlene Caetano. 40. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

MURDOCK, MAUREEN. **A jornada da heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino, Prefácio de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução de Regina Regis Junqueira; ilustrações Gustave Doré. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Maria Roupas de Palha. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria roupa de palha e outros textos para crianças**. Vol. 1. Organização e introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008, p. 69-91.

REIS, Carlos. 2017. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, pp. 129-136. Disponível em: <https://bit.ly/3BNYSIW>. Acessado em 19/05/2023.

PARTE III



RESENHAS DE
FILMES E LIVROS

AS PRAIAS DE AGNÈS

Ana Adelaide Peixoto

“Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, encontrará praias”

Agnès Varda

O filme *As Praias de Agnès* (comprei o DVD no Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, em 2015), seduzida por essa cineasta Belga e que só tomei conhecimento quando do lançamento de *Os Catadores do Eu* (1999), surpreendida pelo assunto tão atual ainda hoje, quando fala das batatas, do desperdício, e dos catadores de restos da zona rural e urbana da França, logo a França, país que só de queijo se come mais de 500 tipos, e é conhecido mundialmente pela gastronomia e arte de comer. Sustentabilidade e desperdício!

Com as *Praias*, pude sentir o espanto do que seria o trabalho dessa artista, que foi considerada a mãe da *Novelle Vague*, movimento artístico do Cinema Francês (1958). O espanto, se deu pela forma como essa artista conta a sua vida, e conta através das praias que fizeram parte dos seus momentos. Fui tomada de identificação. A minha vida (anônima e ordinária) se dá também através das praias: Copacabana, Formosa, Praia do Poço, do Osso, Baía Formosa, Pipa, Cabo Branco, Tambaú, Pitimbú, Gramame, e Bessa. E mais umas praias do País de Gales, onde lá eu sou *A Filha de Ryan!*

Em 2017, assistimos *Visages, Villages*, também de sua direção, e que, nos fascina pelos rostos das pessoas contando uma história. Os rostos e as vilas. Espaço e tempo e gente. Tudo junto e misturado. E por último filmou *Varda por Agnès* (2019), seu último filme, ainda não exibido por aqui.

Agnès, que nasceu na Bélgica em 1928 e primeiro se chamou Arlette, faleceu em março de 2019, já aos 90 anos e fez mais de 40 filmes, mas só depois de meados dos anos 2000 é que ganhou novos olhares, retrospectivas e homenagens, como a do Festival de Cannes- Palma de Ouro Honorário em 2008 e o Oscar Honorário pela sua Obra em 2019 (a artista mais velha a ser indicada a tal prêmio). No Brasil, ganhou mostra em 2006 no CCBB por ocasião da 41ª Mostra de Cinema de São Paulo. Mas muito antes de tudo isso, em 1955, com o *La Pointe Courte*, com seu radicalismo visual e narrativo e seu engajamento, se antecipava aos inaugurais da *Novelle Vague*, *Os Incompreendidos* (François Truffaut) e *Acosado* (Jean-Luc Godard). Agnès também foi premiada com o Leão de Ouro (Veneza) com *Os Rejeitados* (1985), dentre tantos outros prêmios.

Agnès escolhe o documentário como forma para contar as suas histórias, com enfoque especial no método de *Storytelling/ Cine-Writing* (Cine Escrita ou Escrita Cinematográfica), onde se utiliza de fotografias, fragmentos de filmes, atuações, performances, memórias escolhidas e/ou esquecidas, entrevistas, e pequenas encenações. Um método que pensa a obra em sua integralidade, combinando imagem, som e ritmo para assim veicular a mensagem pretendida. E seus temas, existenciais, mas sempre associados a um contexto social e político. Agnès cria assim um cinema reflexivo, onde o indivíduo aparece como ser pensante num determinado contexto.

Em *As Praias de Agnès*, Varda, através do seu autodocumentário se coloca em cena por entre fragmentos da sua vida pessoal e profissional. E a história do cinema que fez, ou aquele feito pelos amigos. Divide com o espectador seu humor e emoção no seu percurso, os primeiros passos como fotógrafa de teatro, cineasta nos anos cinquenta, a vida com Jacques Demy (seu amor da vida toda), a sua militância feminista, o percurso de produtora independente, a sua vida em família, infância, vivência durante a guerra, exílio, e o amor das praias.

A mãe da *Nouvelle Vague* e ícone feminista expõe também seus processos de criação e revela sua experiência com o fazer cinematográfico. Agnès Varda compõe uma autobiografia, num passeio do tempo de criança na Bélgica até Paris; da descoberta do cinema até a participação na *Nouvelle Vague*; do casamento e dos filhos até a vida depois da morte de Jacques Demy. Uma tentativa exploratória e aberta de compreender retrospectivamente as formas em que sua vida e seu cinema evoluíram juntos, de maneira indissociável, organicamente. Um pouco o que Virginia Woolf fez com sua arte na literatura: Vida e arte indissociáveis. Ou Pina Bausch com a dança. “O acaso é o meu melhor roteirista”, dizia, e assim assinou o seu cinema.

Também como Virginia Woolf, Agnès parte de falar de si para falar dos outros. E é no Outro, onde pousa o seu interesse artístico; pelo que é essencialmente humano nas pessoas comuns; e por onde paira a sua motivação e paixão. Mesmo quando a cineasta protagoniza as atenções, é sempre em relação a algo que não é ela. E assim, num ato essencialmente generoso e comprometido com o mundo, ela passeia pelas pessoas e lugares que a inspiram.

E foi com esse comprometimento às causas feministas e às mulheres, que Agnès se interessa pelo engajamento com afetividade e humor. Ressalta a narração em Off feita por uma mulher, o que pode parecer banal, mas até pouco tempo inexistia na tradição do cinema documental. E também o fato de escolher para um documentário, situações que, aparentemente não se relacionam em nada com o assunto central do filme. Varda deu voz cinemática às mulheres; elegeu-as protagonistas; e assumiu temas essencialmente das mulheres, como o corpo feminino. "Eu estou fazendo o papel de uma velhinha, falante e gorda", nos diz Varda (aos 81 anos na época), logo na primeira sequência do filme, anunciando esse lugar de fala de transgressão da idade, de oposição ao silêncio e do modelo de beleza perseguido pelas mulheres. Sem falar que, em quase todas as cenas em que fala de si, ela anda de costas, num recurso narrativo original e uma alegoria interessante para falar do passado, formando assim um Zig e Zag do tempo. Um pêndulo!

Através das praias, Agnès quer contar sua vida, e reafirma que, dentro de todos nós tem sempre uma paisagem. E se envereda pelos espelhos nas areias, pelos lenços (por trás dos lenços) e diz também que, se a abrissem, encontrariam praias. Praias, que também tem um significado de limite, de onde partem as navegações e ou de onde se realiza as descobertas. Para Varda, as "praias não tem idade" e não teria melhor paisagem para uma recriação da memória. Um ir além da sua autobiografia. E onde ela própria explora lugares, privilegia situações paralelas, aparentemente sem importância, e exercita novas formas de observação. Nessa observação inovadora, vai criando suas imagens fabricadas, atuadas e assistidas, construindo assim a subjetividade do filme, onde as

praias aparecem com uma dimensão ensaística, refletindo o tempo, a imagem e por vezes o próprio Cinema.

Um inventário pessoal e profissional! Longe de ser didática, Agnès se diverte na sua produtora ao ar livre e com os pés nas areias. Onde a qualquer vento ou sopro, tudo se dissipa. A efemeridade da vida! E nisso, sua arte da fotografia lhe direciona com os ângulos, os planos, a cor, e o rigor plástico. “Um filme nunca é só uma coisa!” conclui!

Como Agnes nasceu na Bélgica, as praias da sua infância são as dos Mares do Norte, barcos, brincadeiras de crianças, sua família, a guerra – um frio na espinha (o que me lembrou a infância de Marina Colasanti e seu livro *Minha Guerra Alheia*). Suas lembranças da vida de menina e das casas em que morou. Suas amigas, as tardes perambulando, colégio, piqueniques, judeus, namorados e claro o Cinema, os amigos cineastas (os grandes nomes da *Novelle Vague*) e o seu amor (Jacques Remy).

As praias não tem idade! Diz ela! O porto, a pesca, os peixes, Cézanne, os velhos. E tantas são as referências artísticas no filme: Cita Faulkner, Paul Valery, Mallarmé, Braque, Picasso, Ulisses, e se pergunta – “Como abordar os homens?” Bachelard e a baleia. A fragmentação da memória. A nitidez fora de foco. Os trapezistas e o abismo do mergulho. E sobre a morte? Begônias! Chora ao ver aqueles moços, seus amigos, em uma exposição de fotografias, quando percebe que a maioria já morreu.

A sua casa de adulta? Um beco. Maltrapilho. Um estábulo. Uma moldura. Aliás assim como a vida que vamos emoldurando conforme a música. O beco anterior, tinha um laguinho em forma de pera. Um jogo da Amarelinha. Fala de um frio pobre. Jane Birkin, a musa de alguns filmes. Calder e seus móveis. Uma vez, em 1977, vi uma exposição desse artista

em Nova York. Nunca tinha ouvido falar, e quando dei por mim, estava extasiada por entre arames e pedaços irregulares de formas que me faziam olhar para o teto e me perder por um fio...

O que é o Cinema? Agnès se pergunta – palavras e imagens. E a imaginação. Permeado por gatos. E lá vem os amantes de Magritte, dançantes e encapuzados. E num mercado de pulgas, encontra fichas de cineastas, procura seu nome e lá está, o seu e o de Jacques, “Somos seres, antes de fichas!” Exclama!

No seu documentário, assistimos o século XX passear na nossa frente, e eu, conseqüentemente e mais modestamente claro, o meu século particular. A guerra do Vietnam, sua experiência nos States, os *Black Panthers*, os *Hippies*, as roupas largadas, e todo o Cinema Francês dos anos 60 ali descrito e encontrados com Agnès. E Goddard sem óculos!

A vida simples dessa mulher baixinha, de corte de cabelo de frade, e que, remando um barquinho pelo Sena, re-conta e re-vive suas experiências de cinema e de vida em Paris, nas praias e alhures. Rostos anônimos e familiares. Seus filhos. Netos. E sua história lá. Contada pelos espelhos, pelas echarpes, pelas praias.

E o que perpassa e fica na nossa memória, nem é o que fez de mais talentoso ou memorável. Mas os pequenos detalhes da sua vida. Uma gaivota que voa, um olhar na câmera, um biscoito, uma vida solitária, o luto, sua viuvez, um impulso, uma batata, um mosaico, um afresco, uma palavra – uma felicidade. Ou uma música de Schubert!

As praias de Agnès, são as praias nossas também. Que bom nos reconhecer nas histórias dos outros. E mais, em paisagem outras. E podem ser uma só. A vida!

“*As praias de Agnès* não é só a vida em uma obra, tampouco a obra de uma vida: é substrato da existência corporificada em retratos/pinturas, imagens e montagens de cenários que flertam com o surrealismo e que beijam e mordem a Arte para vê-la sangrar. Eis pois a sua beleza” (Luiz Zanin)

**As Praias de Agnès* foi exibido na Fundação Casa José Américo, em João Pessoa, e comentado pela autora, no dia 3/10/2019.

MUYLAERT E A MATERNIDADE SENSÍVEL E INCONDICIONAL

Genilda Azerêdo

O recente filme de Anna Muylaert, *A melhor mãe do mundo*, chama a atenção por várias razões: tem como protagonista Gal (Shirley Cruz), uma mulher negra, mãe de duas crianças, catadora de lixo reciclável, na metrópole São Paulo. Quando a narrativa inicia, testemunhamos Gal atônita, em choque, tentando denunciar o companheiro (Leandro, interpretado por Seu Jorge) por agressão e violência; mas é como se ela sequer conseguisse verbalizar o acontecido. Seu olhar assustado, seu rosto machucado, sua alma dilacerada denunciam mais que sua fala.

De início, Gal é flagrada durante uma longa sequência no trânsito intenso de São Paulo, puxando sua carroça de lixo. Há um contraste entre seu esforço físico e o conforto daqueles que passam em seus carros com ar condicionado, supostamente ouvindo música, e tendo uma vida mais amena. Será que percebem a catadora e sua vida sofrida? Ou se incomodam com a sua carroça “atrapalhando” o trânsito?

Eis a relevância de um filme como esse, que coloca em evidência, forçando o espectador a observar, o protagonismo de uma desvalida, que, no entanto, se coloca diante da vida com uma força arrebatadora, sobretudo quando inventa uma fantasia para tentar proteger as crianças de uma realidade cruel. Com seu filme, Muylaert dá visibilidade a sujeitos quase sempre invisíveis e desvalorizados.

Percebendo o perigo que seria sua vida se continuasse com o companheiro violento, Gal decide levar as crianças com ela, na carroça, em suas rondas como catadora. Dado o estranhamento inicial das crianças, que perguntam pela casa, sentem fome na rua, além da necessidade de banho, Gal explica que se trata de uma aventura. Desta forma, acampam em um parque, passam a comer quentinha de doação (Gal explica que é comida de restaurante) e tomam banho na fonte de um monumento, em plena luz do dia.

Muylaert, com sua sensibilidade para com os marginalizados, e adotando uma contenção dramática, transforma o que poderia ser um sofrimento ainda mais cruel, ao eleger essa perspectiva da vivência infantil, que se encanta com pouco e se diverte com alguns achados no lixo. Com efeito, tal perspectiva infantil se faz presente desde os créditos, em que a letra infantil ganha destaque para apresentar o filme, constituindo-se em moldura. A propósito, na reportagem de Thyago Furtado (*Vogue*, 07/08/2025), consta a observação do cuidado e respeito para com a participação das crianças, interpretadas por Rihanna Barbosa e Benin Dailher: de um lado, precisavam ser protegidos do teor mais violento do filme; de outro, precisavam encenar de modo convincente, para mostrar o que se fazia necessário.

A vivência da mãe e das crianças na rua, exatamente por causa da fantasia, acaba por diluir o efeito de perigo, de violência e vulnerabilidade constantes. No entanto, suas necessidades mais básicas levam Gal a transgredir: tememos que ela seja presa quando rouba absorvente e biscoito de um supermercado. Como contraponto, destaquemos a sequência da dança a três, em frente a uma loja – dança, coreografia, música e alegria como resposta ao que poderia ser apenas desalento. Chamemos também a atenção para a torcida dos

três vibrando com o time do coração. A propósito, a sequência no estádio lembra outra mãe batalhadora e amorosa do nosso cinema – Cleuza (Sandra Corveloni), personagem também destemida do filme *Linha de passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas.

Acontece que Gal não consegue se desvencilhar tão “facilmente” do companheiro violento. A segunda parte do filme mostra a acolhida que ela e as crianças recebem na casa dos primos – onde ela se imaginava segura. Porém, logo tudo muda novamente, com a chegada do agora “companheiro-príncipe-encantado”, que chega com flores, aliança e presentes para as crianças. O público presente ao churrasco que a família oferece, patrocinado pelo “príncipe”, testemunha, com aplausos, o sim de Gal ao pedido de reconciliação, como se agora pudessem ser felizes para sempre. Mas é só esperar o tempo de ele se embriagar de novo e mostrar as garras do abusador violento que é – inclusive dando a entender que até a filha de Gal corre perigo na convivência com ele.

Para além da questão central abordada – a difícil maternidade em meio à pobreza e à violência –, a narrativa desse filme traz várias outras questões relevantes: uma fala da prima (Luedji Luna) de Gal, por exemplo, denota a naturalização e a banalização com que alguns (muitos?) ainda percebem a violência do homem contra a mulher: “tua mãe também não apanhava do teu pai? É assim mesmo! E você vai viver como, na rua, com duas crianças pra criar?” A propósito, essa mesma prima fecha os olhos às traições do marido, em uma atitude de passividade e resignação diante da vida.

Em outra cena também chocante, Gal é abusada pelo suposto amigo (Lourenço Mutarelli) que a socorre com quentinhas; ele se aproveita da necessidade financeira e vulnerabilidade dela para abusar do seu corpo. Até ele? Como

contraponto, temos a mulher da rua (Rejane Faria), que mesmo em uma cadeira de rodas, e assaltada por adolescentes, se solidariza com Gal, sendo responsável pelo apoio e acolhimento que ela recebe, no final do filme, junto aos outros moradores da Ocupação. Destaque aqui para a presença de Chico César.

Fico aqui pensando quão importante seria mostrar esse filme nas escolas. As temáticas variadas que ele oferece poderiam suscitar diálogos e debates ligados à violência contra a mulher; alcoolismo; reciclagem de lixo; traição amorosa; velhice; maternidade solo; moradores de rua; organização de grupos que atendem moradores de rua, seja com comida, seja com encaminhamento de ocupações de prédios abandonados.

É interessante perceber que em *Que horas ela volta?* Muylaert também focaliza o universo da mulher e da maternidade – tendo como foco a empregada doméstica (Val, encarnada por Regina Casé) e os conflitos na relação com os patrões de uma classe social alta. E é importante ressaltar como Muylaert torna complexa a questão da maternidade ao associá-la a três mães diferentes: Val, a patroa e Jéssica. Agora, em *A melhor mãe do mundo*, as dificuldades da maternidade se articulam com a pobreza e a violência doméstica, dando também realce à sua subjetividade de mulher. Dar visibilidade a personagens marginalizados, dando-lhes complexidade e voz, é uma marca do cinema de Muylaert – índice significativo de suas escolhas e posições políticas.

MAUPASSANT COM FINAL FELIZ

João Batista de Brito

Uma diligência. Dez passageiros e uma longa viagem cheia de atropelos. É tempo de guerra, estamos nos embates entre França e Prússia, e o objetivo da viagem – da cidade de Rouen ao porto de Le Havre – é livrar esse pequeno grupo de passageiros do domínio prussiano e seus malefícios.

Os passageiros são pessoas abastadas, burgueses ou aristocratas. Com uma exceção única - essa ‘mulher de vida fácil’, que, por causa de seu físico arredondado, é conhecida entre os homens pelo apelido de “Bola de sebo”.

Terrivelmente irônico, o conto quase novela de Guy de Maupassant retrata a hipocrisia de uma sociedade moralista, especialmente no tratamento concedido à figura da prostituta, e termina de forma negativa, com a personagem em questão, humilhada ao extremo, da forma mais cruel e injusta.

O conto, que deslanchou a brilhante carreira literária de Maupassant, é de 1880. Pois, quase sessenta anos adiante, em 1939, muito longe da Paris literária, os estúdios de Hollywood iriam lançar um filme que também contava as humilhações sofridas por uma prostituta, em longa e atribulada viagem de diligência.

Com efeito, não é possível ver o western “Stagecoach” (“No tempo das diligências”) de John Ford, sem pensar no conto de Maupassant. Mas, não procure créditos do escritor francês nesse filme americano, que você não vai achar.

Na verdade, o filme é baseado num conto do escritor americano Ernest Haycox (1899-1950), “Stage to Losdsburg”,

que, pelo que sugere sua versão fílmica, possuiria a mesma situação diegética que está em “Bola de sebo”: uma atribulada viagem de diligência em que um dos passageiros é uma prostituta. Plágio? Recriação? Homenagem? Pouco importa.

De qualquer maneira, é bem provável que Haycox conhecesse os escritos de Maupassant. Com doutorado em literatura, Haycox foi colaborador do famoso *Saturday Evening Post*. Autor de várias novelas e cerca de trezentos contos, Haycox era famoso pelas suas histórias passadas no Oeste americano e teve Hemingway como leitor e fã.

Sem acesso ao livro de Haycox, não posso afirmar até onde vai sua semelhança com “Bola de sebo”, porém, se nos ativermos ao conto de Maupassant e ao filme de Ford, podemos afirmar, com certeza, que o roteirista Duddley Nichols lhe acrescentou os elementos cinematográficos necessários a uma produção hollywoodiana.

Uma análise mais detida das histórias narradas, vai detectar uma série de aparentes “coincidências” curiosas. Por exemplo, em Maupassant não há um médico alcoólatra, mas há, sim, um empresário do vinho, sempre disposto a brindar, o Sr Loiseau, que gera, em Ford, um modesto e tímido negociante de vinhos, o Sr Peacock, o qual, por sua vez, com sua maleta repleta de bebida, serve de suporte oportuno ao alcoolismo do médico, o Dr Boone, feito pelo ator premiado Thomas Mitchell.

Várias dessas relações indiretas podem ser aventadas por um leitor/espectador mais atento – em muitos casos, “pulando” o conto adaptado de Haycox. Nele a crítica informa não existirem, nem a comida servida por Bola de sebo em Maupassant, nem o parto em que Dallas assiste, em Ford. Ora, ocorre que essas duas coisas, embora diferentes em si mesmas, se equivalem simetricamente nos dois universos semânticos

das duas obras, como elementos que, durante a viagem, contribuiram para a prostituta (Bola de sebo/Dallas) ganhar – momentaneamente que seja- o prestígio do grupo viajante.

E quanto a John Ford, fez ainda mais acréscimos cinematográficos que Nichols. Vejam, por exemplo, a recorrência gráfica das belas montanhas do *Monument Valley* na paisagem do filme, ingrediente decorativo que, como se sabe, se tornaria obsessivo em seus westerns futuros.

Na comparação entre obra de partida e filme de chegada – abstraindo-se ou não o conto de Haycox - evidenciam-se, igualmente, as diferenças.

A primeira delas, e talvez a mais importante, está na linha tímica: no conto não há, como é usual em toda a ficção de Maupassant, espaço para redenções, ou finais edificantes e/ou felizes.

A pobre Bola de sebo é, na ordem cronológica da história, desprezada, aproveitada (primeiro, gastronomicamente, depois sexualmente), e desprezada mais uma vez – sem piedade. E o conto termina com suas lágrimas. O seu único simpatizante, o liberal e democrata Cornudet (um personagem que poderia associar-se ao Ringo Kid de Ford – mas não é o caso), não faz muito em favor da pobre desolada prostituta, salvo, no final, solfejar – para indignação dos outros passageiros – a redentora “Marseillaise”.

Em “Nos tempos das diligências”, ao contrário, a linha tímica é, vagamente que seja, ascendente.

O filme também começa com o desprezo a Dallas (a prostituta, desempenho de Claire Trevor), demonstrado mesmo antes da partida da diligência pelas senhoras da cidade, enfileiradas em posição de protesto. Em que pese à simpatia do médico e do pistoleiro Ringo Kid (John Wayne), essa atitude perdura, mas não exatamente até o desenlace.

Uma cena sintomática é aquela da refeição na primeira parada da diligência, com todos procurando lugar no lado da mesa oposto ao de Dallas. A Sra Lucy Mallory é aconselhada pelo jogador Hatfield a sentar-se na outra extremidade da mesa, como se Dallas estivesse contaminada. Exceção feita apenas a Ringo que, ao seu lado, lhe serve a comida e com ela entabula conversa.

Na estrutura narrativa do filme, essa cena vai se opor àquela outra, na próxima estalagem, quando, de repente, Dallas vai se tornar imprescindível na consumação do parto precoce daquela mesma Sra Lucy Mallory que, dias atrás, evitara sentar-se ao seu lado durante a refeição.

Ao contrário do que se dá em Maupassant, um vago reconhecimento aparece, quando, no final da viagem a Sra Mallory, com seu bebê de colo arrancado dos braços de Dallas pela governanta, manifesta gratidão, indagando o que poderia fazer por Dallas. Esta sabe que nada.

O fato é que em Maupassant os personagens, mesmo Bola de sebo, são planos, ou seja, imutáveis do início ao fim. A protagonista é ingênua e espontânea e sempre será, e os outros, todos eles, vis, maldosos e hipócritas, sempre. Mesmo o liberal e democrata Cornudet não se transforma durante a viagem, e não sai de seu cinismo e ironia – aliás, como se fosse um alterego do autor.

Diferentemente, em Ford os personagens são esféricos, ou seja, se transformam e crescem moralmente. Se não todos, os principais. Apesar do alcoolismo incurável, o médico cresce no contexto dos passageiros ao realizar o parto depois de uma pesada embriaguez. Até então intransigente, o xerife perdoa Ringo, reconhecendo sua obrigação de vingar um crime familiar. Vencendo o duelo, e depois disso, retornando para se entregar ao Xerife, Ringo cresce e não só por isso, como pela

sua convicção em acreditar na boa natureza de uma moça que, por circunstâncias da vida, tem a profissão de prostituta.

E quanto a Dallas, nem se fala: a primeira, que avistamos tangida na rua por um bando de religiosas fanáticas, arrastando tragicamente sua fama de mulher da vida, e a última que vemos, completamente redimida, com um amor e um lar a esperá-la, são duas pessoas bem diferentes, nas circunstâncias e, principalmente, no espírito.

A esse propósito, se o conto de Maupassant traz – mais uma ironia do autor - o nome da marginalizada personagem feminina no título, o filme poderia ter feito o mesmo, já que, mais do que de qualquer outro personagem, o filme é a história de Dallas.

E uma história de amor, com final feliz.

LINA MERUANE E UM GRITO A FAVOR DAS MULHERES

Zuila Couto

Espirituoso, contundente, provocativo. Assim poderíamos definir o tom de **Contra os filhos** (2018), de autoria de Lina Meruane, tradução de Paloma Vidal e publicado no Brasil pela Editora Todavia. A autora, que se autodeclara uma escritora *chilestina* (tendo em vista o fato de ter nascido no Chile e ser descendente de refugiados palestinos¹), possui cinco de suas obras já traduzidas e publicadas no Brasil, dentre as quais os romances **Sangue no olho** (2018) e **Sistema Nervoso** (2020), os ensaios autobiográficos **Tornar-se Palestina**² (2025) e **Sinais de Nós** (2025) e a diatribe que é objeto desta resenha.

¹ Ahmad Alzoubi em seu artigo **Diáspora palestina na América Latina: o Clube Palestino no Chile e a preservação de identidade cultural de um povo**, afirma que no Chile, a comunidade palestina é a maior da América Latina, sendo também o lugar onde se concentra a segunda absoluta presença de palestinos fora do mundo árabe. Em 2020, o número de palestinos foi estimado em cerca de 500 mil (AL-HAYY, 2009), residindo no Chile há mais de 150 anos, mantendo raízes profundas e com influência e participação na política, vida econômica, cultural e esportiva chilena.

² A primeira edição deste livro é publicada no Brasil em 2019 e conta com 200 páginas. A segunda edição, de 2025, é uma versão ampliada que acrescenta uma terceira parte ao volume, intitulada **Rostos no meu rosto**, que foi escrita posteriormente e que reflete sobre questões de identidade. Na edição mais recente, o livro conta com um total de 356 páginas.

Há aspectos relacionados à forma e às condições de produção desse texto que são relevantes mencionar. O primeiro deles diz respeito ao gênero diatribe, que entre gregos e romanos, consistia na exposição de ideias ou doutrinas filosóficas e morais, na maior parte das vezes em forma de diálogo. Análoga ao processo empregado por Sócrates, Platão e outros, dele se distinguia na medida em que utilizava generosamente expedientes retóricos e assumia os tons mordazes e satíricos (Moisés, 2013, p. 124). Tal característica é facilmente observada em todo o decorrer do livro, cuja dicção ácida parece mesmo responsável por provocar risos e empatia, em alguns leitores e incômodo e irritação em outros.

Além disso, a obra foi pensada como parte de uma coleção chamada *Versus*³, publicada no México por uma editora independente chamada *Tumbona Ediciones*. Entre os títulos do conjunto podemos citar: ***Contra el Amor, Contra el Copyright, Contra el Trabajo, Contra la Belleza, Contra la Alegría de Vivir***, entre outros. Essa informação é importante para compreender o contexto em que é forjada a obra, com um tom tão incisivo e que não parece interessado em ponderar argumentos conciliatórios frente à questão da maternidade. Pelo contrário, no decorrer dos sete capítulos a discussão vai ganhando cada vez mais a voracidade necessária para desconstruir a pretensa naturalidade com que esse tabu se perpetua em nossa sociedade.

O primeiro capítulo tem por título “A máquina de fazer filhos” e é desenvolvido a partir de três ideias centrais: o imperativo da reprodução, a imagem da mulher incompleta e

³ Na acepção latina do termo, cuja ideia é de confronto, tal como a nossa preposição ‘contra’

a noção de dever para com a humanidade. A princípio, é exposta a falácia em torno do chamado à reprodução massiva como uma resposta instintiva contra a extinção da vida humana, a autora a define como uma armadilha que, ao coagir pelo discurso biologizante, faz com que a geração de novos filhos alimente as demandas neoliberais por mais mão-de-obra, por mais consumidores, ao mesmo tempo em que sobrecarrega, quase que exclusivamente, as mulheres, cujas vidas são diretamente impactadas por tal condição. Contra as mulheres que optam por não ter filhos incorre o julgamento de que permanecerão em estado de incompletude, como seres deficitários cuja identidade jamais alcançará a plenitude a não ser pelo exercício da fertilidade. O que se revela a partir dos discursos que apelam para a ânsia de contribuir para com a perpetuação da espécie e o cumprimento do estatuto biológico é que “na aparente soma mulher+mãe vai se subtraindo a parte mulher” (p. 28). Mesmo diante de um contexto em que as mulheres conquistaram mais direitos e mais presença pública, as demandas que se impõem às mães estão, cada vez mais, sobrecarregando-as em âmbito privado e em relação à redução de sua independência.

O segundo capítulo, *Revoluções guilhotinadas*, parte da premissa de que a maternidade é uma palavra de ordem à prova de revoluções, é um dogma contrarrevolucionário (p. 34). Nessa seção é feito um apanhado histórico, especialmente de episódios ocorridos entre os séculos XVIII e XIX, convocando nomes de mulheres que, embora estivessem diretamente envolvidas nos processos de luta que culminaram nas diversas revoluções burguesas desse período, ao pautarem as demandas que diziam respeito aos papéis de gênero, foram ignoradas, silenciadas ou até mesmo mortas. Caso exemplar é o da dramaturga e ensaísta francesa Olympe de Gouges (1748-

1793), que em plena estridência revolucionária, não apenas ergueu a voz, mas também a pena (p.41), redigindo a sua **Declaração dos direitos da mulher e da cidadã**. O resultado da sua insurgência não fora outro: ao reivindicar tudo o que a Revolução não havia garantido às mulheres, foi considerada subversiva e condenada à morte.

O capítulo seguinte aborda especificamente o contexto do século XX, e como tanto as mulheres de classe média quanto as proletárias, experimentaram de maneira insistente o assédio da imagem da esposa-mãe idealizada, uma poderosa figuração do mandado feminino. Em “Rodopios recorrentes”, a autora discorre a partir de exemplos biográficos tentando demonstrar como a imagem do anjo feminino se interpõe de infinitas maneiras entre a mulher e sua escrita (p.51). A conclusão a que chega é a de que, desde a enorme desolação da mãe que fica em casa até a crescente culpabilização daquela que consegue sair, persiste a frustração de ambas por não saberem transformar a saturação, a infelicidade, a ira em formas de ação política que possam socializar a tarefa da criação. (p.73)

Do in-fértil cânone é o título do quarto capítulo, no qual são apresentadas cinco teses a respeito de como a maternidade impositiva afeta a produção escrita das mulheres. A reflexão empreendida aponta que a) a fertilidade da letra feminina foi sempre incompatível com os imperativos da reprodução. (p.99); b) as mulheres que escreveram e brilharam (as primeiras sobretudo) conseguiram fazê-lo porque se abstiveram de tê-los ou porque abortaram ou bem porque, quando os filhos lhes aconteceram e as incomodaram, decidiram abandoná-los, seguindo o exemplo de seus pares masculinos. (p. 100); c) aquelas que puderam baralhar fraldas e mamadeiras, com uma mão, enquanto enchiam a pena no tinteiro, com a outra,

escreveram porque contaram com ajuda ou com fortuna para pagá-la. (p.100); d) as que tiveram filhos e não contaram com meios, suspenderam o ofício por um prolongado e doloroso período e escreveram muito depois, ou pouco, ou simplesmente renunciaram. (p. 101); e) as que geraram e criaram e escreveram e trabalharam ao mesmo tempo são autênticas exceções (p.102). A principal crítica que se elabora a partir dessas teses é a constatação de que sobre as mulheres recai insistentemente o peso da escolha, seja pela postergação ou pela renúncia, ambas revestidas sempre pelo manto pesado da culpa.

Os três últimos capítulos são considerados os mais polêmicos, visto que é a partir deles que Lina avança em relação à observação histórica e passa a tratar de questões mais específicas da atualidade. No capítulo “Tipos de mãe” são apresentadas as contradições que constituem certas ideias de liberdade, cujo verniz de emancipação feminina resguarda um caráter essencialista e excludente. A autora apresenta a distinção entre os ideais das feministas igualitárias; com os quais se identifica e que buscam a defesa das mesmas oportunidades, garantias e liberdade para mulheres e homens quanto ao poder de decidir a respeito do próprio corpo e sobre a cena materna; e as feministas da diferença ou essencialistas, que enfatizam a diferença intrínseca dos gêneros e a singularidade ou a superioridade do corpo feminino no feito de gerar. Para a autora, embora esse discurso possa sustentar uma retórica progressista, embasada no apelo ecológico, na verdade, evoca uma antiga e retrógrada equação, que é a de identificar mulher e natureza.

O capítulo seis, Mãos invisíveis, aborda a solidão das mulheres na maternidade e o quanto esse isolamento dificulta a sua capacidade de articulação para a mobilização da luta

social. O capitalismo conta com a exploração das mulheres para se sustentar, em outras palavras, as mulheres produzem e se re-produzem sem que seja valorizada nenhuma de suas produções. (p. 142). Mais uma vez é exposta a contradição de um sistema que diz valorizar a família como valor supremo, ao mesmo tempo em que não assegura medidas políticas que possibilitem a conciliação entre as demandas do trabalho e o cuidado com os filhos. O resultado dessa contradição é que tudo o que o Estado não é capaz de oferecer acaba recaindo como responsabilidade às mulheres.

No último capítulo, O império dos filhos, a análise incide sobre o papel dos filhos, ou melhor, sobre o lugar que passaram a ocupar diante de um cenário de poucas garantias e competição acirradíssima. A autora mostra o quanto as mães têm sido pressionadas a assessorar seus filhos no cumprimento de uma agenda sobrecarregada de compromissos sociais e atividades extracurriculares que melhorarão suas possibilidades no futuro. (p. 162). Entretanto, há uma armadilha por trás desse excesso de tarefas, ele acaba por fazer com que as mães acumulem deveres e percam direitos. Em tom assertivo, é dito que os filhos passaram a ser vistos como clientes, que exigem em escalas cada vez maiores a imediata satisfação de seus desejos, ocupam agora um alto posto no império da sociedade para controlar, como nunca, a liberdade das mulheres.

Ao longo das breves cento e setenta e seis páginas que compõem a edição brasileira de **Contra os filhos**, nos é proposta uma série de reflexões a respeito de como a nossa sociedade tem lidado com a maternidade, enfatizando o quanto o controle dos corpos e do cuidado passa necessariamente por um projeto de reprodução social que continua atendendo aos interesses capitalistas e patriarcais.

Essa leitura, por certo, não cumprirá a função mais acolhedora, não é esse o objetivo do livro. Por certo também, que a autora não intentou trazer respostas definitivas para a questão, contudo quem se dispuser a aceitar o tom provocativo como um convite e não como uma disputa, terá oportunidade de deparar-se com elaborações que podem qualificar a formulação de melhores perguntas em torno desse debate tão profícuo.

Nestes termos, podemos dizer que é uma leitura indicada ao público geral, tendo em vista o uso de uma linguagem clara e acessível, bem como a abordagem de uma temática que impacta a sociedade como um todo. As pessoas que gestam, as que optaram por não ser mães, as que compartilham essa função em parceria, as que se identificam como feministas, certamente, terão um diálogo mais íntimo com a obra, diante da multidão de exemplos citados, cujas realidades, provavelmente, em algum momento, evocarão episódios de suas trajetórias pessoais. Do ponto de vista acadêmico, a obra atende ao objetivo a que se propõe, considerando o seu caráter de texto opinativo, mas também pode ser considerado um ponto de partida para consulta a respeito da vida e obra de mulheres escritoras que se debruçaram sobre o tema da maternidade.

REFERÊNCIAS

Alzoubi, Ahmad. Diáspora palestina na América Latina: o Clube Palestino no Chile e a preservação de identidade cultural de um povo. **XVI Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã/Mídia Cidadã**. UEL / Londrina, 2022.

Moisés, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. ampl.e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

Meruane, Lina. **Contra os filhos:** uma diatribe. Tradução Paloma Vidal.
São Paulo: Todavia, 2018. 1. ed. 176 páginas.

ENTREVISTA



MILTON HATOUM

ENTREVISTA - MILTON HATOUM

Setembro de 2025

Na entrevista a seguir, realizada por e-mail, em setembro de 2025, com o escritor Milton Hatoum, fizemos algumas perguntas relacionadas às diversas adaptações de sua obra, com ênfase na sua opinião e nos seus sentimentos frente ao interesse por sua obra, demonstrado por artistas de diversos segmentos.

Além disso, e por reconhecê-lo como um escritor compromissado com tantas questões sociais, com a educação e com o ensino de literatura, mais especificamente, tivemos o interesse, também, em lhe perguntar sobre seus projetos como membro recentemente eleito para a Academia Brasileira de Letras.

AP: Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema, TV, HQ, teatro, enfim, a várias mídias e outras artes. Como você se sente em relação ao interesse de outros artistas em realizar adaptações dos seus livros?

MH: Escrevi romances, contos e crônicas sem pensar em qualquer forma de adaptação. Em 2001, no Rio, durante a Bienal do Livro, a roteirista Maria Camargo se interessou em adaptar o *Dois irmãos*. Foi o primeiro aceno para o audiovisual. Anos depois, Luiz Fernando Carvalho dirigiu a minissérie, com roteiro da Maria. Os cineastas, dramaturgos e quadrinistas gostaram dos meus livros, viram neles possibilidades de adaptar ou reinventar histórias com outra linguagem. Sempre mantive um ótimo diálogo com todos, e nunca interferi nos

roteiros dos filmes nem nos textos das encenações para o teatro.

AP: De sua produção literária, foram adaptados, até onde eu saiba, os seguintes textos: *Dois irmãos* (série de TV, HQ e Teatro); *Órfãos do Eldorado* (cinema); *Relato de um certo Oriente* (cinema); *O rio do desejo* (cinema). Há alguma outra adaptação? Você tem predileção por alguma? Por quê?

MH: Sim, há um projeto de adaptação do *Cinzas do Norte* para uma série (TV). Recentemente, uma cineasta mostrou interesse em adaptar o *Dois irmãos*. Seria um longa-metragem. Ainda são projetos, não sei se vão ser realizados. Esse processo, que vai de uma conversa preliminar até a filmagem, leva muito tempo. Não tenho preferência por uma adaptação, como não tenho por um dos meus livros. Gosto muito das adaptações. Todas são inventivas e mantiveram a essência da obra de ficção. Uma adaptação não poder ser estritamente fiel ao livro, a linguagem é diferente, e cada cineasta, dramaturgo ou artista gráfico tem seu estilo. No fundo, é como se fosse uma tradução inventiva para uma outra linguagem artística.

AP: Em *Roteiro da minissérie*, livro de autoria de Maria Camargo, publicado pela Cobogó em 2017, que compõe, além do roteiro, anotações que a autora faz da adaptação do romance *Dois irmãos* para a minissérie dirigida por Luís Fernando Carvalho para a Rede Globo, consta o seguinte:

É possível reinventar sem trair? Trair sem corromper? Não existem receitas, fórmulas ou mapas confiáveis para atravessar um rio como esse. Por isso a publicação desta versão comentada e ilustrada.

Nela, além do roteiro na íntegra, notas chamam a atenção para o processo de recriação da literatura para a televisão. Outras notas apontam para as diferenças entre o roteiro e a minissérie finalizada – pois, a despeito da autoria do roteirista, a construção de uma obra audiovisual é sempre plural, coletiva. É essa a sua natureza.

Sabendo da sua participação nesse trabalho coletivo, como foi acompanhá-lo?

MH: Conversei muito com o Luiz Fernando e com a Maria. Em reuniões com todo o elenco, nos estúdios da PROJAC, falei sobre a estrutura, os conflitos e as personagens do *Dois irmãos*. Maria Camargo leu 26 vezes esse romance, coitada. Eu ia ver uma filmagem e talvez participar como figurante na cena do casamento do Halim com a Zana, mas desisti. E me arrependi. Mas fui figurante no *Órfãos do Eldorado*. Por um minuto fiz o papel de um pescador conduzindo uma voadeira. Foi uma cena filmada em Belém, uma cidade que adoro. Mas também me arrependi... Foram oito horas de ensaio para filmar um minuto. Mas é assim mesmo, às vezes eu demoro dez dias para escrever um parágrafo curtinho.

AP: Você acompanhou a adaptação de *Dois irmãos* para a HQ, realizada pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá? Como foi? O que você achou do resultado, que, inclusive recebeu o prêmio Eisner, o Oscar dos quadrinhos, na categoria “melhor adaptação de outro meio”?

MH: Os gêmeos Fábio e Gabriel são geniais. Vi os primeiros desenhos de caracterização das personagens e pedi que mudassem a figura da mãe (Zana). Não era nem de longe a

minha Zana, que, aliás, nada tinha da minha mãe. Quer dizer, tinha, mas só um pouco. Eles mudaram e me apresentaram uma mãe que me convenceu. Antes de viajarem a Manaus, indiquei num mapa da cidade os lugares que aparecem no romance, disse como eu imaginava a casa da família e pedi que navegassem no rio Negro e conversassem com as pessoas da área portuária. Depois não acompanhei o trabalho deles, que durou três anos. O livro é maravilhoso, ganhou o Eisner, foi traduzido em vários idiomas, incluindo o turco e o russo.

AP: Na adaptação de textos narrativos de ficção, independentemente de sua forma (romance, conto, novela, dramaturgia), há um processo criativo de transfiguração e/ou refiguração dos personagens, conforme categoriza Carlos Reis em seu *Dicionário de Estudos Narrativos*. Dentre os seus personagens adaptados, qual você destaca como sendo o mais desafiador e por quê? O resultado é convincente no que se refere aos seus objetivos quando da criação do personagem?

MH: Personagens mais complexos pedem e até exigem bons atores e atrizes. Acho que Cauã Raymond foi muito bem no papel de Omar e Yacoub. É muito difícil um mesmo ator interpretar irmãos gêmeos. São parecidos fisicamente, mas cada um tem um modo de ser particular, e mudam muito ao longo da narrativa. A relação deles com os pais, com o narrador e com Domingas também é específica para cada um. Percebi isso em outras personagens, não apenas do *Dois irmãos*. Dou mais um exemplo: os personagens libaneses e indígenas do filme *Retrato de um certo Oriente*, de Marcelo Gomes. O trabalho de direção e o desempenho dos atores e atrizes nesse filme são excelentes.

AP: Em 2008, em minha pesquisa de doutorado na UFPB, analisei questões de vestibular sobre o romance *Dois irmãos*, que, naquele ano, ocupava a lista de obras em vestibulares de várias universidades do Brasil. Eu discutia, naquele momento, sobre os caminhos que os vestibulares construíam para a formação leitora de livros de escritores brasileiros contemporâneos, num país que lê tão pouco. Em 2025, o romance segue compondo lista de livros de vestibulares como o da Fuvest (USP), por exemplo. Qual a sua opinião sobre esse procedimento, que não deixa de ser, também, didático e pedagógico?

MH: Acho que é isso mesmo: didático, pedagógico. Ajuda a formar leitores e você sabe que essa formação é lenta e difícil. *Dois irmãos* e *Relato de um certo Oriente*, mais que os outros romances, foram lidos por vestibulandos de várias universidades, de Norte a Sul do país. Recebi muitas mensagens de jovens leitores, que diziam basicamente: li seu romance e agora quero conhecer a Amazônia. Isso me lembrou a famosa frase de Antonio Candido: a literatura é também uma forma de conhecimento da realidade. Nesse sentido, ela nos humaniza, e isso se dá através de suas próprias contradições, para além do bem e do mal. Quando estudava no Colégio Estadual do Amazonas, li dois livros de Graciliano Ramos na disciplina de português, cuja professora é inesquecível. Depois dessas leituras, descobri um outro Brasil, uma outra linguagem e geografia humana. Grandes romances, como os de Graciliano, têm essa capacidade de descortinar os segredos da realidade ou de rasgar sua máscara.

AP: Você poderia falar um pouco sobre seus objetivos/projetos como membro recentemente eleito para a Academia Brasileira de Letras?

MH: Penso em fazer na ABL o que sempre fiz: falar de literatura brasileira, dos livros que admiro, da relevância do ensino público de qualidade. Vou tentar levar a Academia a leitores da periferia e de escolas públicas, atividades que venho exercendo há muito tempo. Pretendo também comentar ficção e poesia estrangeira. Nos últimos anos, li vários livros de grandes poetas e romancistas palestinos, como Mahmoud Darwish e Ghassan Kanafani. São livros publicados pela Tabla, que edita muita coisa boa de literatura árabe contemporânea. Li também ótimos livros de literatura africana, traduzidos recentemente. Por muito tempo, o Ocidente ocultou as literaturas árabe, africana, asiática e as narrativas orais de povos originários. *A queda do céu*, de Davi Kopenawa, é um exemplo grandioso dessa literatura oral, traduzida do Yanomami por Bruce Albert. O Ocidente elegeu e divulgou um único cânone, mas existem outros. Há boa literatura por toda parte.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

ALEXIA ELOAR FÉLIX CAVALCANTE

Educadora, estudante, pesquisadora e movimentadora cultural. Graduada em Letras Clássicas (Grego e Latim) e Vernáculas (Português) pela UFPB, possui especialização em Planejamento e Gestão de Ensino-Aprendizagem, mestrado em Literatura, Tradução e Cultura (PPGL-UFPB) e é doutoranda em Discurso e Sociedade (PROLING/UFPB). Integra o Laboratório de Antropologia da Ficção (LabFictio-UFPB/CNPq) e o Agnus Guei – Leitura de narrativas sobre as (homo)sexualidades no Brasil (LABEDISCO/UNEB/CNPq). Suas pesquisas articulam Letras, Literatura, Artes, Cinema e Cultura, com foco nas materialidades audiovisuais e nos discursos de resistência.

ANA ADELAIDE PEIXOTO TAVARES

Professora aposentada do Departamento de Letras Estrangeiras - CCHLA, da UFPB, onde se formou Letras e fez Especialização e Mestrado em Língua e Literatura Anglo Americana (UFPB), além de bolsista da Capes e do Conselho Britânico, na University of Warwick-Inglaterra-1986/7). Em 2008 concluiu o Doutorado na UFPE. Nos anos 80, participou dos movimentos feministas de João Pessoa, como do Grupo Cunhã. Compôs os Conselhos de Cultura do Governo Estadual e do Cine Clube O Homem de Areia, na Fundação Casa José Américo. Escreve crônicas nos jornais da cidade, na Revista Eletrônica Wscm e no Blog Ambiente de Leitura Carlos Romero. Tem três livros publicados: *Brincos, pra que te quero, De paisagens e de outras tardes* (Editora Forma, 2016), e *Mulheres: Escritos, Jardins e Vivos* (Editora Ideia, 2024).

ANALICE PEREIRA

Professora do IFPB, onde leciona disciplinas voltadas para as Literaturas de Língua Portuguesa e para os estudos teóricos da narrativa de ficção. Há algum tempo vem se dedicando aos estudos sobre romance brasileiro, com especial atenção para as obras de Chico Buarque e de Milton Hatoum. Também realizou pesquisa sobre a obra do escritor cubano Leonardo Padura, em seu Pós-doutorado, na FALE – Faculdade Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, em 2017. Autora dos livros *Reflexões sobre teoria do romance e ensino* (2016, Editora Bagagem) e *(In)discutível sobre a realidade na ficção de Leonardo Padura* (2022, Editora do IFPB).

GENILDA AZERÊDO

É professora titular da Universidade Federal da Paraíba, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPB. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001) e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1990). Realizou estágio pós-doutoral na UFSC em 2018. Desenvolve, desde 2010, pesquisa com apoio financeiro do CNPQ. Tem interesse nas seguintes áreas de estudo: teorias da narrativa literária e fílmica; narrativas poéticas; literatura e cinema; adaptação; intermedialidade; metaficção. É autora de artigos sobre literatura e cinema, publicados em livros e periódicos.

HELENA B. C. PEREIRA

É doutora em Letras Modernas (FFLCH-USP) e Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi Professora Visitante na Università degli Studi di Perugia (Itália), e Professora Titular no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Dentre suas publicações, destacam-se: *Transposições midiáticas. Literatura brasileira no cinema* (2023); *Conceitos e práticas de Literatura Comparada* (2021). Organizou a coleção *Ficção brasileira no século XXI*, em cinco volumes (São Paulo: Mackenzie, 2009-2019).

JOÃO BATISTA DE BRITO

Professor aposentado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, na UFPB, dando aula na graduação e na pós-graduação em Letras. Seu interesse pelo cinema começou cedo, ainda na infância, quando frequentava as sessões das salas da capital paraibana, época em que eram comuns os cinemas de bairro. Foi jurado no Festival de Cinema de Brasília. Em 09 de dezembro de 2008, no Festival Aruanda de Cinema, realizado no Hotel Tambaú, em João Pessoa, recebeu o troféu Antônio Barreto Neto, em homenagem a sua atuação como crítico. Manteve, no jornal O Norte, uma coluna majoritariamente dedicada à crítica cinematográfica, de periodicidade semanal, durante alguns anos. Atualmente aposentado de suas atividades docentes, escreve para o suplemento de artes do jornal A União, o Correio das Artes, e mantém o blogue Imagens Amadas, que leva o nome de um de seus livros.

KÉSIA VIVIANE DA MOTA

É professora de Língua Portuguesa na rede pública municipal de João Pessoa, desde 2015. Licenciada, Mestre e Doutora em Letras. Tese de Doutorado, defendida em 2022, sob orientação da Prof^a Dr^a Genilda Azerêdo: "LEITURAS E ESCRITAS DE VIDA EM A RESPOSTA E HISTÓRIAS CRUZADAS: estratégias metaficcionalis no Ensino Fundamental, através do diálogo entre Cinema, Literatura e Educação". Possui formação também em Direito e experiência no ensino superior. Atuou como tutora, no curso de Letras, modalidade Ensino a Distância. Gerencia um canal no YouTube, nomeado melhor canal de Linguagens ENEM, na cartilha de aprovados em Medicina da USP.

LEANDRO DE SOUSA ALMEIDA

Doutor em estágio post-doc em Literatura e Interculturalidade com pesquisa sobre a dramaturgia de Lourdes Ramalho (UEPB); Professor na Licenciatura em Pedagogia (FRCG) e na Educação Básica (SEDUC-Sumé); Supervisor do subprojeto Linguagens e Códigos do PIBID-

Educação do Campo, Orientador na PROBEX e Tutor em cursos de pós-graduação do Programa Escola da Terra (UFCG). Desenvolve pesquisas nas áreas: Literatura Comparada; Dramaturgia; Estudos Interculturais Luso-brasileiros; Estudos Críticos da Utopia; Psicanálise; Estudos de Gênero.

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUZA

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, com período sanduíche na Universidade de Coimbra (Portugal), financiado pelo Programa Capes-Print. Pós-graduada em Literatura Brasileira e Direito e Processo do Trabalho. Graduada em Letras Português e Direito. Docente de Língua Portuguesa e suas Literaturas no curso de Licenciatura em Letras - Português e Inglês - do Instituto Federal do Ceará (IFCE) - Campus Camocim. Vice-coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI) do campus Camocim. Autora do livro *Desassossego em cena: Fernando Pessoa nas canções-poemas de Maria Bethânia*.

LUIZ ANTÔNIO MOUSINHO MAGALHÃES

Professor Titular do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (mestrado e doutorado). Graduado em Jornalismo pela UFPB, fez mestrado em Letras na mesma instituição e doutorado em Teoria e história literária na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. É autor de *Uma escuridão em movimento: relações familiares em Clarice Lispector* (EDUFPB/ Ideia editora, 1997), *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV)* (EDUFPB/ Ideia editora, 2012), *O mal-assombrado e iluminado dia diário: narrativa e vozes sociais no cinema e na TV* (2023) e *A carne herdada: narrativa e vozes sociais em Clarice Lispector* (2023). Coorganizou os ebooks *Ficções e outras verdades* vols 1 e 2 (org.) (EDUFPB, 2021; 2022). Coordena o Ficções: Grupo de pesquisa sobre ficção e produção de sentido.

TATIANA CAVALCANTE FABEM

É mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (POSLET) Unifesspa. Atualmente cursa doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA). Dentre os artigos publicados, destacam-se: “José Veríssimo e Inglês de Sousa: o mito amazônico entre o símbolo e a alegoria”, na revista Falas Breves; e “Uma leitura de *A Ninfa do Teatro Amazonas*”, na revista Grau Zero.

TIAGO DO ROSÁRIO SILVA

Professor de filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba-IFPB, com graduação em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe/UFS, mestre pela Universidade Federal da Paraíba/UFPB, e doutor em filosofia pelo Programa integrado de doutorado em filosofia UFPB-UFPE-UFRN, com estadia de Pesquisa junto ao Centre de Recherches sur la Pensée Antique - Sorbonne Université/Paris. Foi professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas/IFAL, é membro do GEMPE/IFAL (Grupo Multidisciplinar de estudos e Pesquisas em Educação) e do LABESCUTAFIL/IFPB (Laboratório de leitura, escrita e escuta filosófica). Desenvolve pesquisas em filosofia antiga, história da filosofia e diálogos entre filosofia e literatura.

VALÉRIA ANDRADE

Professora Associada na Universidade Federal de Campina Grande (Brasil). Docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Doutora em Literatura Brasileira (UFSC), com Pós-doutorado em Estudos Avançados sobre a Utopia (FLUP/Portugal) e em Estudos Literários (UFMG). Integrante cofundadora do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Brasileira e Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: autoria de mulheres, dramaturgia e estudos de gênero, estudos literários interculturais, estudos sobre Utopia,

dramaturgias brasileira e portuguesa, leituras do texto dramático, práticas inovadoras de leitura e escrita.

ZUILA COUTO

Zuila Kelly da Costa Couto Fernandes de Araújo nasceu em Campina Grande, Paraíba. Possui graduação em Letras e mestrado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente, desenvolve pesquisa, em nível de doutorado, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. É professora do quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, campus Itabaiana, onde leciona as disciplinas de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.

Tipografia:
Alegreya Sans
Alegreya
CINZEL

www.editoraoitica.com.br
contato@editoraoitica.com.br

