



LITERATURA

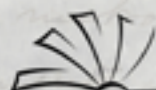
E OUTRAS

ARTES

DIALOGOS E
CONTRASTES



SILVANA
OLIVEIRA
(ORG.)



TEXTO E CONTEXTO

@2019, Silvana Oliveira

Coordenação Editorial e Editora-chefe Rosenéia Hauer

Revisão: Texto e Contexto Editora

Projeto Gráfico e Diagramação: Rosenéia Hauer

Capa: Jhony Skeika

Supervisão Editorial: Professora Dra. Silvana Oliveira

L776

Literatura e outras artes: diálogos e contrastes [livro eletrônico] /Silvana Oliveira (Org.). Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2019.
273 p.E-book PDF

ISBN : E-book: 978-85-94441-29-4

1. Crítica literária. 2. Ensaios. 3. Literatura comparada. I. Oliveira, Silvana (Org.). II. T.

CDD:

801.95

Ficha Catalográfica Elaborada por Maria Luzia F. B. dos Santos CRB 9/986

CONSELHO EDITORIAL:

Presidente:

Dra. Silvana Oliveira (UEPG)

Membros:

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Me. Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dra Marly Catarina Soares (UEPG)

Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dra Letícia Fraga (UEPG)

Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dra. Eunice de Moraes (UEPG)

Dra. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dra. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr. Ubirajara Araujo Morcira (UEPG)

Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

Dra. Clarisse Ismério (URCAMP)



CNPJ 28228473000169

Rosenéia do Rocio Prestes Hauer-MEI

textocontexto.editora@gmail.com

(42) 988694697

Silvana Oliveira (org.)



TEXTO E CONTEXTO EDITORA
2019



Sumário

7

Apresentação

17

O Narrador didáscalo no romance *Dom Casmurro* e na microssérie *Capitu*

Silvana Oliveira

Lincoln Felipe Freitas

45

Literatura e cinema no encontro entre ensino, pesquisa e extensão

Rosana Apolonia Harmuch

Katrym Aline Bordinhão dos Santos

66

Pesadelos visuais: diálogos entre o real e o fantástico nas adaptações de Stephen King para o cinema

Rodolfo Stancki Silva

85

Os monstros de Max

Phellip Willian de Paula Gruber

114

O enlouquecimento do subjétil nos sortilégios de Antonin Artaud

Jhony Adélio Skeika

178

Equilibrium e o legado das distopias do século XX em um novo milênio

Evanir Pavloski

218

Labirinto na tela: Jorge Luis Borges e o cinema

Diego Gomes do Valle

241

Utopia, determinismo tecnológico e capitalismo no conto “O conflito evitável” de Isaac Asimov, e na obra cinematográfica *Eu, robô*

Jefferson Luiz Franco

Apresentação

A proposta de diálogo entre literatura e outras artes se apresenta como uma oportunidade de discutir a especificidade do texto literário diante de outras linguagens artísticas que lhe fazem parentesco sem, no entanto, confundirem-se com ele. Não cabe aqui nenhuma hierarquização da literatura como produção de mais valor diante do cinema, da fotografia ou de qualquer outra manifestação artística; a intenção é promover encontros para, a partir deles, destacar a potência de sentido nas obras colocadas em relação. Cremos, assim, que as obras podem se esclarecer mutuamente por aquilo que as aproxima e, também, por aquilo que as fazem diferir.

Os textos reunidos neste livro traduzem a pluralidade da produção artística do século XX e XXI, na medida em que revelam relações entre diferentes obras e diferentes momentos da produção literária, cinematográfica e visual, da mesma forma que trazem, em paralelo, a discussão de estratégias de aproximação entre diferentes linguagens artísticas em situações de ensino. As leituras operacionalizadas a partir de produções tradicionais da história literária, como o caso de *Dom Casmurro*, aparecem ao lado de leituras que equacionam temas recorrentes do campo da literatura, como as sociedades utópicas, em sua manifestação no cinema contemporâneo; e também equacionadas com a dinâmica do ensino de literatura e outras artes na Educação Básica.

O primeiro texto, de autoria de Lincoln Felipe Freitas e Silvana Oliveira, é parte dos resultados da participação de ambos no Projeto de Ensino e Extensão intitulado 'Literatura e Cinema da Educação Básica', realizado entre 2015 e 2016, com financiamento do Programa Universidade sem Fronteiras, da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, do Estado do Paraná. No âmbito deste projeto, foram implementadas atividades de leitura de obras literárias e cinematográficas em escolas da rede pública estadual, no município de Ponta Grossa. A leitura do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e da microssérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, foi implementada em turmas de segundo e terceiro ano do Ensino Médio e resultou também na produção de um artigo acadêmico, cuja primeira versão foi apresentada no IV CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários – 2016. O presente texto, em sua versão definitiva com o título *O narrador didáscalo no romance Dom Casmurro e na microssérie Capitu* propõe um estudo de literatura comparada com base na leitura do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e da microssérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. O artigo destaca a natureza da produção televisiva de *Capitu*, que traz consigo a estética ousada e revolucionária do diretor. A abordagem pretendida neste artigo não considera a microssérie *Capitu* como apenas uma transposição do texto de Machado de Assis para a televisão, mas, sim, como um esforço criativo e original de estabelecer uma estética contemporânea para a narrativa

machadiana, de modo a fazê-la atual no contexto em que será novamente lida pelo olhar contemporâneo.

O segundo texto é de autoria de Rosana Apolonia Harmuch e Katrym Aline Bordinhão dos Santos e intitula-se *Literatura e cinema no encontro entre ensino, pesquisa e extensão*. Neste artigo, destaca-se o Programa Universidade sem Fronteiras, criado no Estado do Paraná, em 2007, pela Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, com o objetivo de financiar projetos de extensão a serem desenvolvidos por instituições de ensino superior em municípios com baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). O artigo se propõe a historiar e apresentar os resultados da participação da Universidade Estadual de Ponta Grossa no Programa, desde essa primeira edição, e dá destaque para o projeto ‘Literatura e cinema na formação humana’, vinculado ao subprograma Apoio às Licenciaturas. As autoras destacam que o ponto de partida para a iniciativa do projeto, com foco na leitura literária em paralelo à leitura de obras cinematográficas, foi um posicionamento muito claro em relação ao lugar que a cultura, em especial a literatura, ocupa no processo que Antonio Candido chamou de “formação humana”.

Na sequência dos textos deste livro, temos o artigo intitulado *Pesadelos visuais: diálogos entre o real e o fantástico nas adaptações de Stephen King para o cinema*, de Rodolfo Stancki. Neste artigo, o autor destaca o livro *Dança Macabra* (2003), em que o escritor Stephen King afirma que seu primeiro contato com o verdadeiro horror ocorreu em 1957. Trata-se de uma oportunidade de conhecer em

profundidade as estratégias narrativas desenvolvidas pelo mestre do horror em suas narrativas literárias, também, nas múltiplas transposições de sua obra para o cinema. Em relação ao livro *Dança Macabra*, o artigo retoma a experiência de Stephen King com o anúncio de que os russos haviam colocado o satélite *Sputnik* no espaço, o que desencadeia a percepção inédita do escritor em relação a um tipo de horror vinculado às ameaças da guerra fria e à iminência constante da destruição mundial que pairava sobre todos, naqueles anos. Na continuidade da apresentação da obra de Stephen King, o artigo aborda as adaptações cinematográficas produzidas para a obra do escritor, fenômeno em grande parte responsável pela popularidade do autor dentro e fora dos EUA.

Os monstros de Max, de Phellip Willian de Paula Gruber, é o quarto texto e apresenta uma leitura da obra de literatura infantil, *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak. O autor destaca que o impacto desta publicação transformou o modo de editoração infantil e atingiu, anos depois, a linguagem cinematográfica. A abordagem deste artigo parte da obra impressa para o longa-metragem, pautando cada tópico na especificidade da linguagem durante a caracterização da subjetividade de Max e no seu encontro com os monstros que o acolhem. A abordagem teórica proposta no artigo se baseia nas proposições de Maria Esther Maciel, desenvolvidas em seu livro *Literatura e animalidade* (2016).

O texto seguinte, intitulado *O enlouquecimento do subjétil nos sortilégios de Antonin Artaud*, de Jhony Adélio

Skeika, apresenta a produção de Antonin Artaud (1896-1948), poeta, ator, dramaturgo, teórico e esquizofrênico francês, cuja obra, completamente multifacetada, é composta por um entrecruzamento entre literatura, teatro, artes plásticas, cinema, rádio – escritos que vão desde peças teatrais, ensaios, manifestos, poemas e teoria sobre as artes em geral até desenhos e pinturas, além de toda uma produção epistolar generosa. O artigo destaca, ainda, a existência de muitas antologias de textos que foram organizadas pelo próprio Artaud, com ensaios, cartas, recortes, fragmentos e desenhos que se misturam visceralmente. No desenvolvimento do artigo, é enfatizada a presença de inúmeras imagens mescladas à escrita de Artaud, por meio da abordagem de obras puramente picturais compostas de desenhos, pinturas, retratos, autorretratos, projetos gráficos que parecem ser parte orgânica e visceral da sua expressão artística.

O sexto texto apresentado nesta coletânea é de autoria de Evanir Pavloski, intitulado *Equilibrium e o legado das distopias do século XX em um novo milênio*. A discussão do artigo se inicia com o destaque para a recorrência da figuração imaginativa de sociedades modelares como um signo indelével da história humana desde os primeiros registros da associação de indivíduos em comunidades. Sejam essas projeções marcadas por uma religiosidade ancestral que, derivada dos mitos, é transformada em discurso teocêntrico; sejam elas orientadas pela filosofia em sua busca incessante pela verdade, é sempre apreensível um desejo pela consolidação de um espaço

social considerado mais estável e mais seguro. Nesse sentido, as utopias acompanharam o desenvolvimento das sociedades históricas, mesmo quando a sua formalização terminológica ainda não fora proposta por Thomas More em 1516. O autor destaca, na sequência, a importância das obras *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e 1984, de George Orwell, publicados respectivamente em 1932 e 1949, na representação das sociedades modelares. A partir daí, o artigo desenvolve a premissa de que temáticas desenvolvidas por Orwell e Huxley ainda encontram considerável ressonância em produções de diferentes matrizes semióticas no século XXI. Para demonstrar a afirmação, o artigo toma como exemplo e objeto de análise o filme *Equilibrium*, escrito e dirigido por Kurt Wimmer, em 2002. Neste caso, a obra cinematográfica não apenas atende aos parâmetros do arquétipo distópico na literatura, mas, também, recupera e rearticula elementos fundamentais dos universos ficcionais de Huxley e Orwell. Para a fundamentação teórica da análise, são utilizados os conceitos de dialogismo e intertextualidade que são operacionalizados por Robert Stam em seus estudos sobre o processo de adaptação cinematográfica.

O texto intitulado *Labirinto na tela: Jorge Luis Borges e o cinema*, de Diego Gomes do Valle, é o sétimo artigo do livro e apresenta as relações possíveis entre a produção do argentino Jorge Luis Borges e o cinema. O autor aponta a relevância desta aproximação na medida em que observa a recorrência de textos críticos de Borges sobre o cinema; adaptações cinematográficas de contos de Borges; e contos

e ensaios que apresentem relações, explícitas ou não, com o cinema. São mencionadas, ainda, algumas figuras relevantes da *Nouvelle Vague*, como um Alain Resnais, na medida em que foram influenciadas pelo criador de *El Aleph*. O artigo dedica especial atenção também à adaptação feita por Bernardo Bertolucci do conto “Tema del traidor y del héroe”, a qual resultou no excelente *A estratégia da aranha* (1970) (em italiano *Strategia del ragno*), além de relacionar brevemente argumentos borgeanos com duas películas de Alain Resnais. Da mesma forma, a temática do duplo, de grande incidência na produção de Borges, é enfatizada nas análises e aproximações com o cinema promovidas pelo autor do artigo.

Jefferson Luiz Franco, autor do oitavo texto deste livro, traz o artigo intitulado *Utopia, determinismo tecnológico e capitalismo no conto “O conflito evitável”*, de Isaac Asimov, e na obra cinematográfica *Eu, robô*, no qual realiza a abordagem de uma obra literária e de um filme. O conto em questão é de Isaac Asimov, intitulado “Conflito evitável” (*The Evitable Conflict*), publicado em junho de 1950 na revista *Astounding Science Fiction* e, ao final do mesmo ano, incluído na coletânea *I, Robot*; a segunda obra em questão é o filme homônimo *Eu, Robô*, dirigido em 2004, pelo cineasta australiano Alexander Proyas, com roteiro de Jeff Vintar e Akiva Goldsman inspirado nos conceitos do livro de Asimov, com distribuição da 20th Century Fox. Segundo a Introdução de Asimov para sua obra *Eu, robô*, o papel desse novo tipo de especialista era: “calcular os parâmetros necessários para fixar as possíveis variáveis

no interior do ‘cérebro positrônico’; a projetar no papel esses ‘cérebros’, de modo que as reações aos estímulos pudessem ser previstas com precisão” (ASIMOV, 2004, p. 16). O artigo investe na perspectiva de que os próprios autores do roteiro do filme afirmaram que a obra literária comparece apenas como um leve ponto de referência para as ideias desenvolvidas na tela, porém, a questão ressaltada pelo autor do artigo se constitui a partir das diferenças (previsíveis) entre uma obra e outra, também em suas semelhanças e em suas consequências narrativas, o que amplia o alcance comparativo realizado pelo estudo.

A variedade de temáticas apresentadas nos artigos reunidos nesta coletânea nos fazem vislumbrar a potencialidade das aproximações aqui experimentadas. O campo da produção contemporânea se constitui pela multiplicidade de discursos intertextuais e promove encontros que o olhar crítico ativa e esclarece, como pudemos verificar em cada um dos artigos apresentados. Esperamos que a leitura destes textos possa, também, inspirar e motivar leituras comparativas capazes de propor relações entre diferentes textos, linguagens, autores, tempos e espaços, de modo a nos lembrar que a eterna conversa entre os livros é também uma ampla conversa no campo da arte e da cultura.

Silvana Oliveira
organizadora



O narrador didáscalo no romance
Dom Casmurro e na microssérie *Capitu*

FREITAS, Lincoln Felipe

OLIVEIRA, Silvana

Introdução

Neste trabalho, propomos um estudo de literatura comparada, tomando o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e uma produção contemporânea da televisão brasileira, a microssérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, adaptação do romance em estudo. Obra parte do Projeto Quadrante (iniciativa de levar a literatura brasileira para a televisão), a microssérie *Capitu* (2008) traz consigo toda a estética ousada e revolucionária do diretor. Sobre o projeto, Carvalho afirma:

Quadrante é um projeto que trago há mais de vinte anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Eu proponho, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país¹.

Na intenção de diálogo ético-estético, o projeto Quadrante apresenta obras com alto teor reflexivo, crítico e é na estética que se concentrará a densidade da assinatura do diretor. Assim, ao transpor o texto literário de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, a uma estética anacrônica, Carvalho propõe uma potencialização das premissas do texto machadiano. Não se trata aqui só de adaptação do texto literário, mas, da apropriação feita pelo meio comunicativo de um texto que se sobrepõe ao escrito. Não só o ideário realista de Machado foi adaptado

1 Disponível em: <http://quadrante.globo.com> Acesso em: 26 maio 2016.

em potência, mas todas as suas características de escritor moderno, antes do seu tempo, tomaram materialização audiovisual. Nesta proposta de “passagem” do romance para a linguagem visual televisiva, a construção do discurso da microssérie de Carvalho mesclou elementos de teatro, ópera e cinema, estabelecendo, assim, relações dialógicas entre estilos e, principalmente, entre as vozes dos séculos XIX e XXI.

Com outros títulos como *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Alexandre e outros heróis* (2013), *Meu pedacinho de chão* (2014), e, atualmente, *Velho Chico* (2016), o diretor foge totalmente da estética da produção televisiva em voga, aquela que busca o máximo de representação do real, a qual o espectador deve receber como expressão máxima da “vida” e sua realidade. Formado em Arquitetura e Letras, Luiz Fernando Carvalho, desde muito tempo em sua trajetória como diretor e produtor, já se interessava pela adaptação literária em outras linguagens. Com o filme *Lavoura Arcaica* (2001), baseado em obra homônima de Raduan Nassar, o diretor conquistou mais de cinquenta prêmios nacionais e internacionais. Em entrevista à *Acontece Magazine* (Acontece.com), Carvalho, ao ser questionado sobre a estética do seu mais recente projeto, a novela *Velho Chico*, responde: “A estética que me interessa é a estética do coração”². A imagem de um país extremamente passional é aqui tomada por Carvalho partindo de uma afirmação

2 Entrevista com Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <https://www.acontece.com/5t/1400-entrevista-com-luiz-fernando-carvalho>. Acesso em: 26 maio 2016.

de Machado de Assis, que leva o diretor a observar que as novelas de grande sucesso em nosso cenário televisivo refletem uma espécie de herança espiritual, que retrata tão bem o infinito universo do sentimento nacional, despertado por aquela “estética do coração”.

Do narrador ao didáscalo - concepções narratológicas

A obra de Machado de Assis é conhecida por seus narradores. O grande escritor realizou em seus romances (principalmente aqueles do período realista), a construção de narradores capazes de encenar vários papéis. Narradores de múltiplas vozes, Brás Cubas, Dom Casmurro e Conselheiro Aires trazem consigo múltiplos olhares. Como nos traz Souza (1955), a multiperspectividade dos narradores machadianos concede aos seus escritos um teor dramático, tragicômico, nos quais uma reversa harmonia do teor poético entre comédia e tragédia é, assim como faz Shakespeare no drama, realizada por Machado no gênero romanesco.

Nas obras citadas - *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* -, observa-se que todos os narradores são em primeira pessoa, protagonistas nos dois primeiros e testemunha no último. Isto é dizer que aquele que narra é também parte do narrado, e neste caso em específico, é parte principal do enredo e do desenvolvimento da narrativa. Sobre o narrador em primeira pessoa, o teórico Gerárd Genette, em *Discurso da*

narrativa (1979) faz as seguintes considerações:

Distinguir-se-ão, pois dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], e outra de narrador presente como personagem na história que conta. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético* (GENETTE, 1979, p. 243-244).

Diegese, segundo considerações de Genette sobre a narratologia, seria a dimensão ficcional de uma narrativa, a sua realidade própria, um “mundo” à parte daquele que lê. Tal categoria de análise narrativa provém, segundo o estudioso, de teorizadores da narrativa cinematográfica. O narrador *heterodiegético* narra uma história à qual é estranho, é dizer que ele não se integra àquele universo diegético. Em contraponto, teríamos o narrador *homodiegético*, ou seja, aquele que participa e atua na narrativa como protagonista, observador ou testemunha. Genette ainda analisa os graus da presença do narrador, que varia de acordo com o papel que assume na diegese da obra:

A ausência é absoluta, mas a presença tem seus graus. Haverá, pois, pelo menos que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa [...], e outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...]. Reservamos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do *homodiegético*) o termo, que se impõe, de *autodiegético* (GENETTE, 1979, p. 244).

Então, cabe-nos observar que o narrador de *Dom Casmurro*, o próprio Bento Santiago de longos anos, é narrador *autodiegético*, ou seja, aquele cuja presença é de grau forte do homodiegético, é o “herói de sua narrativa”. O narrador autodiegético, além de voz que guia a narrativa, também é personagem principal dela. No caso de *Dom Casmurro*, sendo a narrativa um pretérito distante, o narrador atua em dois papéis distintos: o de narrador em uma mesma diegese que as personagens, porém distante desta; e como personagem, em uma diegese que sofre intervenções da figura do narrador. Essa dinâmica narrativa nos mostra a ideia que o próprio Dom Casmurro declara ao início de sua obra, de que o seu intuito era “atar as duas pontas da vida.” A adolescência e a velhice. De um lado, Bentinho/Bento Santiago-personagem, e de outro, Dom Casmurro-narrador-autodiegético, entes distintos no corpo narrativo, porém, “sobreposições” da mesma personagem em fases distintas da vida.

A propósito da função do narrador protagonista, aquele que Genette denomina *autodiegético*, Norman Friedman (*apud* LEITE, 2006, p. 43) afirma que, a um primeiro momento, o tipo de ponto de vista desse narrador é de extrema importância ao conferir veracidade ao narrado. Entretanto, esta narração parte de sua perspectiva, de suas percepções, pensamentos e julgamentos, não possuindo onisciência do estado psicológico das demais personagens que constituem o jogo narrativo. É preciso sempre desconfiar das intenções desse ser ficcional. O narrador autodiegético age de acordo com suas próprias intenções,

e atua na narrativa como forma de apoderar-se dos papéis que são desempenhados, e, no caso de *Dom Casmurro*, desempenha esse poder até sobre si mesmo, a personagem jovem, distante de seu tempo diegético. Desconfiar de tal narrador é o primeiro passo para compreensão da obra em questão.

Porém, uma problemática do narrador deve ser aqui destacada. Se Dom Casmurro é narrador autodiegético, como apreenderíamos o fato deste narrador também apresentar-se como um narrador *extradiegético*? Para Genette (1979, p. 227), *extradiegético* refere-se a uma entidade que, mesmo fictícia, dirige-se ao público real. Em *Dom Casmurro*, o narrador, através do narratário interpelado, mantém este contato *extradiegético*. Assim, aqui teríamos algo que Genette chama de um nível secundário, denominado *metadiegético*, isto é, em metalinguagem, há a passagem para um segundo grau da diegese em que a *metanarrativa* é uma narrativa que está dentro de uma narrativa, e a *metadiege*se é o universo deste segundo grau a parte da do primeiro.

Como forma de exemplificar tal relação, basta analisarmos a atuação do narrador em *Dom Casmurro*: a figura do *pseudo-autor* é uma construção narrativa, em sua diegese própria. Ao projetar-se como narrador de sua própria história, Dom Casmurro passa a atuar dentro de uma diegese segunda, em que ele próprio é o herói de sua narrativa (autodiegético). Quando há o contato irônico com o leitor, a multiperspectividade desse narrador-autor permite uma transição *extradiegética*, que em relação à

diegese em que se situam as personagens e a trama da narrativa, vincula-se à uma relação metalinguística, projetando-se uma metadiegeese. Aqui, o fazer narrativo e o ser narrativo estão em constante contato em uma interrelação inquebrável dentro do todo do corpo ficcional do romance.

Tais observações sobre o perfil do narrador em *Dom Casmurro* permitem-nos partir para outra questão de relevância para nosso estudo: que seria então o “narrador didáscalo”? Iniciamos dizendo que, no romance, as personagens desempenham seus papéis e atuam na máquina narrativa. O narrador, se levamos em consideração essa aproximação entre texto prosaico e dramático, atuaria como contrarregras, ou como a voz daquele que coordena a atuação das personagens em cena. Seria um espaço “onde a narração se toma de encenação com natureza reticente e contraditória, resultado dos conflitos internos e externos do drama [...]” (SILVA, 2007, p. 78).

A palavra de origem grega *didáskalos* (professor, mestre, orientador), originária do verbo *didaskó* (ensinar, dirigir, direcionar, instruir), germinou em língua portuguesa algumas palavras como: *Didática*, o adjetivo *didático*, ambas relacionadas à educação e ao ensino, e no campo dos estudos literários, principalmente em teorias sobre a literatura dramática, temos as chamadas *didascálias*, palavra sinônima de *rubricas*, sendo estas os componentes textuais do texto dramático que indicam as orientações de caracterização de espaço, entrada e saída

de atores, e demais direcionamentos para que a adaptação teatral do texto seja possível. Nas produções analisadas neste estudo, o narrador como didáscalo é concebido como aquele que direciona os conflitos nas dimensões internas e externas do drama encenado. Seria um posicionamento de movimentação dentro da narrativa, em que entradas e saídas de personagens, construção de espaços e contato direto com o leitor/espectador se dariam por intermédio das rubricas ou didascálias inseridas por este narrador.

Um elemento narrativo que parece dar sustentabilidade ao narrador didáscalo, é a *metalepse*. Genette (1979) identifica a *metalepse* como sendo uma transgressão deliberada entre o mundo daquele que conta e do mundo do que é contado. Como afirma o autor, toda intrusão de um narrador ou do narratário extradiegéticos, ou então por personagens que estão em um universo metadieético, produz um efeito de estranheza que ou é cômica ou fantástica (GENETTE, 1979, p. 234). Depois de analisar alguns exemplos, Genette observa que

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se importam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: **aquele em que se conta, aquele que se conta** (1979, p. 235, sem negritos no original).

Com relação a isso, Genette ainda completa dizendo que a coisa mais perturbadora sobre *metalepse*, de

fato, reside nessa hipótese inaceitável e insistente que o extradiegético é talvez sempre diegético e que o narrador e seus narratários – todos nós como leitores – talvez pertençamos a alguma narrativa (GENETTE, 1979, p. 235). Trata-se, aqui, de um movimento da narrativa que permite o ir e vir nas esferas diegéticas dentro do texto. Tal movimento, no caso de nossa obra de estudo, tem no narrador *Dom Casmurro* seu sustentador e ao mesmo tempo sustentado. A metalepse trata-se, então, de um movimento não só retórico e textual, mas também ontológico, já que autor, narrador, narratário ou até personagens podem transgredir as fronteiras diegéticas dentro da dinâmica narrativa.

Sendo assim, Ilana Heineberg (2008, p. 44) afirma que “a metalepse é um tipo de passagem mágica”. Esta passagem está no universo do texto e na construção da obra, uma passagem que tem engenho de ir para o fora como mágica, dado aí seu potencial efeito fantástico. Dentro desta abordagem genettiana acerca da metalepse, podemos abordar a figuração de autor e leitor e suas relações extra e intratextuais. Em Machado de Assis, as constantes interrupções, recapitulações e retomadas propõem à dinâmica do texto um movimento para dentro e fora, gerando uma autorreflexão do texto narrativo. Ainda de acordo com Heineberg, a metalepse é também utilizada para produzir efeitos de diversão ou provocação ao leitor, visando a um efeito fantástico e transgressor do movimento tradicional da narrativa. Aqui, as fronteiras do real e do ficcional então formam um amálgama, em

que a figura do narrador parece caminhar facilitadamente, sendo que o texto, através das metalepses, mostram a construção e o papel do narrador e dão movimento em dinamicidade própria à narrativa.

*Dom Casmurro e Capitu:
“A vida é uma ópera”*

Devemos ter em vista que as imagens e metáforas sobre o teatro aparecem inúmeras vezes nos textos de Machado de Assis. Na obra *Quincas Borba*, que precede *Dom Casmurro*, deparamo-nos com tais metáforas que transportam consigo a lógica do *theatrum mundum*. Como exemplos, podemos analisar alguns excertos como a cena, descrita brevemente no capítulo XXX, em que Rubião sobre uma possível ida à Europa, questiona o Sr. Freitas se este o acompanharia na viagem. O homem diz que não, e Rubião, afirmando que sente pena pela recusa devido à alegria de Freitas, tem a seguinte contestação:

- Engana-se, senhor; trago esta máscara risonha, mas eu sou triste. Sou um arquiteto de ruínas. Iria primeiro às ruínas de Atenas; depois ao teatro, ver o *Pobre das Ruínas*, um drama de lágrimas; depois, aos tribunais de falências, onde os homens arruinados... (ASSIS, 1993, p. 47).

Aqui, a personagem do Sr. Freitas diz levar uma “máscara risonha”, apesar de afirmar-se como sendo triste. O uso da metáfora da máscara, faz-nos automaticamente pensar sobre o uso da máscara como elemento cênico,

principalmente no teatro grego clássico, por volta do século V a.C. Este símbolo teatral faz alusão aos principais gêneros da época, a tragédia e a comédia. Durante o espetáculo, os atores trocavam de máscaras inúmeras vezes, buscando representar os diferentes estados das personagens. Quando Sr. Freitas diz sobrepor ao seu rosto uma “máscara risonha” à sua realidade triste, propõe que a encenação social prevê o uso de máscaras, o teor trágico de suas afirmações seguintes tratam de reafirmar que ele é um homem de ruínas, dado aos dramas de lágrimas e falência dos homens. Rubião, por sua vez, “ria-se”, pois “gostava daqueles modos expansivos e francos” (ASSIS, 1993, p. 47), de forma irônica ao perfil trágico descrito pelo amigo.

De acordo com Gomes (1967, p. 71), Machado de Assis deixou transparecer a influência do texto dramático em sua produção, desde o seu primeiro romance – *Ressurreição* –, em cujo prefácio o autor confessa ter em vista por em ação um pensamento de Shakespeare (que foi reproduzido na folha de rosto do volume), naquela produção em prosa. Gomes ainda afirma que esta influência era perfeitamente natural devido à função de crítico de teatro que Machado desempenhara, com intensa participação, desde muito cedo, na vida social e artística da cidade, sendo a sua produção literária um reflexo disso. Para Almir Guilhermino Silva, em seu texto *Dom Casmurro: literatura, teatro e cinema na encenação de um julgamento*³, o olhar inteligente à frente do olhar sensível

3 Disponível em: <https://intermidia.wordpress.com/textos/artigos->

foi uma exigência constante de Machado de Assis não em toda sua obra. Detentor de um olhar construído com a consciência da junção de um leitor assíduo de literatura dramática e de um espectador de sua encenação, não foi à toa que, antes de experimentar o conto e romance, traduziu e escreveu bastante para o teatro. Como ainda apresenta Silva, Machado estudou inglês e grego, sendo que isso lhe permitiu um maior conhecimento das tragédias grega e elisabetana. A dramaturgia, conforme Barreto Filho (1980, *apud* SILVA, 2007, p. 41-42), “ensinou-lhe a armar as cenas e usar as *rubricas* para obter efeito imediato sobre o público”. Foi com as *didascálias* que Machado de Assis sedimentou seu projeto poético fundamentado no olhar, na visão enviesada que tinha das frisas que tanto ocupou vendo tudo que passava no Rio de Janeiro, fosse das grandes companhias europeias, fosse de grupos amadores locais.

Em *Dom Casmurro*, no capítulo intitulado “A ópera”, o narrador entrega-se àquilo que Gomes (1967, p. 72) chama de “digressão pseudofilosófica.” Isto é dizer que, a exemplo de Brás Cubas, o autor póstumo, o narrador Dom Casmurro recai volta e meia em um gênero de divertimento – isto, na microssérie, se dará por uma estética carnavalesca da figura do narrador. Tal pseudofilosofia se dotada de linhas de relações entre personagem e sua própria história, resultaria em um conto filosófico na linha de “O espelho”. E, no que diz respeito às figuras do Demônio e sua porfia

[e-outros-textos/dom-casmurro-literatura-teatro-e-cinema-na-encenacao-de-um-julgamento/](#). Acesso em: 27 maio 2016.

diante da divindade, se assemelharia ao conto “A Igreja do Diabo”, em que o demônio trata do engenho de superar de forma definitiva o Criador.

No capítulo que o antecede, denominado “Aceito a teoria”, o narrador (aqui também autor de sua obra) dá aviso de começar a sua ópera, mas antes teria de tornar compreensível tal teoria, e retoma a fantasia do tenor Marcolini. Acentua-se aí, de forma expressiva, uma apreciação da ideia do tenor, que seria demasiada metafísica para ele. Dom Casmurro tende a confessar, com bases em suas próprias experimentações, as quais está prestes a pôr em encenação no palco de sua ópera:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quattur*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim (ASSIS, 2009, p. 32).

Neste capítulo, o narrador-personagem-autor, Bento Santiago, mostra seu convencimento de que o papel cumprido por ele no jogo narrativo da denúncia de José Dias fora desempenhado e encenado por ele mesmo. Antes do início da ópera de sua vida, ele como personagem de sua própria narrativa, já desempenhava seu papel. O olhar do narrador diante disso supõe que mesmo ele sendo personagem, ao narrar ao leitor, coordena a encenação com olhar de fora, como narrador distanciado da narrativa,

mas totalmente parte dela, como contrarregras diante da encenação.

Esta visão de sua narrativa como uma encenação dramática aparece antes disso, no capítulo denominado “É tempo”. O narrador declara que tudo aquilo que viera antes “daquela tarde de novembro”, fora apenas os bastidores, a preparação das personagens para entrar em cena.

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. [...] (ASSIS, 2009, p. 29).

Aqui, o narrador toma posse de sua vida como de um texto dramático. No texto dramático, as didascálias tratariam de guiar a encenação, fazer com que as personagens que antes estavam se preparando nos bastidores, pudessem entrar em cena. A figura da ópera, como do teatro em geral, pressupõe esse comando textual, porém, fora da encenação, algo que no romance se mostra de forma distinta. No texto romanesco de Machado, poderíamos dizer que algo semelhante às didascálias são inseridas pelo narrador junto do texto narrado. Esses guiões mesclam-se ao texto e fazem parte da máquina narrativa. Como operador de leitura no texto dramático, exige-se do leitor o contato com as didascálias, mas estas atuam em um âmbito extra-textual, principalmente quando se tem em conta o espetáculo teatral.

Podemos afirmar que, em termos da linguagem televisual, a composição do universo ficcional da microssérie *Capitu* (2008) tem como principal característica, como nos traz Mungiolli (2013, p. 106), o diálogo inter e paratextual. Isto é perceptível pela mescla de linguagens diversas, seja do teatro, através da maquiagem, figurino, cenografia; elementos da ópera como a *mise-en-scène*, com grandes espaços em que a ação se desenrola e os atores desempenham seus papéis e performances; seja do cinema, como a fotografia, as tomadas de câmera, a iluminação; e por fim, do romance, principal pilar da construção textual da série, com os diálogos, a complexidade das personagens, a ironia *humoresque* permeando todo o texto, e, como foco de nossa análise, na conjuntura de todos os demais elementos, a presença *in persona* e em performance do narrador intruso que interpela constantemente o espectador, entidade esta que conduz toda a construção narrativa e textual da produção de Carvalho, assim como faz no romance de origem.

Em associação com Genette, temos aqui uma viragem absoluta nos termos de relação entre o narrador pelo seu nível narrativo (no caso, extradiegético) e pela sua relação à história (homodiegético, mas especificamente, autodiegético). Há aí uma dissociação das instâncias: primeiro, o narrador-pseudo-autor extradiegético; em segundo, a personagem reflexo de suas memórias de adolescência, dando ao narrador o caráter autodiegético, por se tratar de uma atuação protagonista em sua própria história; e por fim, a voz narrativa metadiegética, que

se realiza em contato e relações internas e externas ao narrado. Em momento que o narrador parece transgredir as fronteiras diegéticas da obra, o contato consigo mesmo na adolescência, podemos perceber esta função metaléptica da ação do narrador. Assim, neste estudo, analisamos tal função como uma função de *didáscalo*, já que a interação entre narrador, diegeses e personagens determina como a narrativa deve caminhar. Como exemplo, podemos observar a imagem 1, em que, antes de começar de fato a sua história, naquela tarde de novembro, o narrador vislumbra em suas memórias o espaço de encenação das personagens. Neste momento, os atores, paralisados, compõem um cenário ausente de ação, como que se esperassem pelos comandos de entrada do narrador *didascalo*. Aqui também, como podemos observar na imagem 2, há o contato em metalepse do narrador com sua contraparte homodiegética, Bentinho na adolescência. Tal cena provém de uma inteligente adaptação da afirmação de Dom Casmurro, dizendo que o objetivo de sua obra seria “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”.

Imagem 1 – As personagens compõem o espaço da encenação.
(CARVALHO, 2008)



Imagem 2 – O atar das duas pontas.
(CARVALHO, 2008)



Como consideração de Silva (2007, p. 102), a casa reconstruída, aquela que Dom Casmurro buscou construir igual à de Matacavalos, é um espaço em que as

personagens, mesmo que no imaginário e memória do narrador, habitam. É dizer aqui, segundo as anotações de Silva, que as rubricas são inseridas como forma de elaborar os atos e falas das personagens e dar consecução ao cenário e ao texto.

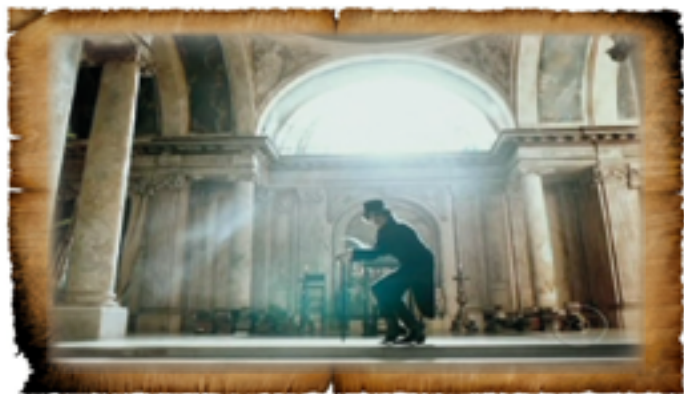
Em *Capitu* (2008), as sombras que insistem em retornar são as delineações das personagens que, na memória do narrador, ocupam o espaço em que se dá a encenação, ou seja, a casa reconstruída. As personagens, já dispostas na reconstrução do cenário (imagem 1), atuarão então de acordo com disposições do narrador didáscalo, sendo projeções de sua própria intencionalidade, e isto se lê no romance, quando afirma o narrador: “[...] vou deitar no papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo” (ASSIS, 2009, p. 22).

Partindo desta análise, podemos constatar que a performance do narrador em *Capitu* (2008), busca, inicialmente, ligá-lo ao espaço narrado. Como observamos na cena registrada aqui por meio da imagem 3, diante do cenário vazio, o narrador posiciona-se no centro.

Dom Casmurro, mostra o ato de apoderar-se do espaço em que se dará a encenação da obra. O narrador didáscalo é ligado diretamente à diegese interna de sua própria narrativa, e o discurso metaléptico do narrador justifica-se por seu conhecimento do espaço: a casa reconstruída, que, segundo ele, fê-la construir de propósito, “[...] levado de um desejo tão particular [...]” e intencionalmente “[...]”

dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu” (ASSIS, 2009, p. 20).

Imagem 3 – O narrador e o espaço narrado. Aqui, subentende-se que a reconstrução da casa de Matacavalos é uma forma de apoderar-se do espaço de atuação das demais personagens (CARVALHO, 2008).



Sobre a caracterização das personagens, na microssérie, Carvalho almeja afirmar o caráter fabulesco de suas personagens. Em diálogo com o diretor (CARVALHO, 2008), ele afirma que a “fantasmagoria” de sua Capitu e de seu Dom Casmurro busca um diálogo com a imaginação do espectador. A característica ficcional das personagens deve ser reafirmada para que o encontro e o diálogo com tais entidades possam posteriormente ser referenciadas na Literatura. Para o diretor, o narrador é um homem doente, um doente imaginário, como diria Molière. O olhar transfigurado de tal narrador deve-se, talvez, às circunstâncias da vida, à natureza intransponível, que o levam ao ensejo de juntar as duas pontas da vida. A possível incapacidade de fazê-lo está ligada ao perfil trágico de sua própria história, uma tragicidade que ligada ao tempo, reafirma que memórias não são suficientes para reviver o

que viveu. O tempo é outro, o espaço, talvez o mesmo, e como Dom Casmurro mesmo afirma, “se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (ASSIS, 2009, p. 21). O narrador fantasmagórico assume sua impotência na tentativa de recompor o que ele foi e o que ocorreu em sua vida.

Como um reflexo da construção inicial da série, temos em seu desfecho uma reversão do estado inicial da narrativa: se antes as sombras insistiam em retornar trazendo consigo o tormento, ao fim, o narrador passa a vislumbrar as personagens que vão da luz à sombra (imagem 4). O espaço é novamente recomposto com os atores estáticos, como se seus papéis em toda a encenação/narração já estivesse cumprido. O cenário ausente de ação é retomado, e apenas o narrador didáscalo perambula fantasmagoricamente entre as personagens fora dos holofotes. O contato deste didáscalo em metalepse se dá através das memórias, e aí há uma revelação da característica própria desse narrador metadieético: as personagens atuam consigo em um campo de interação, ainda que saibamos que são parte das lembranças do homem que narra. Neste momento, o espaço da narrativa tem como potencial a construção pela intencionalidade do narrador, ou então, por sua fragilidade diante de suas próprias memórias. É impotente diante da encenação que ele mesmo busca mediar, o trágico tem aqui um respaldo palpável ao espectador que se depara com uma figura solitária do narrador diante das personagens que antes compuseram a sua reconstituição de vida. As “Capitus” utilizam-se de vocativos distintos: enquanto a jovem

Capitu, a de Matacavalos, chama-lhe “Bentinho”, a senhora Capitolina, da praia da Glória, invoca-lhe como “Bento Santiago”. Isso nos leva a pensar que as personagens que o narrador busca em toda a narrativa reconstruir de acordo com suas acepções, tratam de construí-lo de igual forma. Ele foi Bentinho quando jovem, reviveu o ápice do ciúme como Bento Santiago, e agora, solitário, deve conformar-se com o apelido que lhe fora outorgado por um qualquer: Dom Casmurro.

Imagem 4 – As personagens são reconstituídas na memória do narrador, que as projeta como componentes estáticos de um espaço de encenação. (CARVALHO, 2008)



A cena final da microssérie revela-nos uma síntese para nosso estudo: o narrador aparece trajando adereços das demais personagens que compuseram sua narrativa (imagem 5). No romance, no capítulo final intitulado “É bem, e o resto?”, o narrador em misto de conclusão e questionamento, nos traz:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. [...] e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (ASSIS, 2009, p. 200).

Há, então, a insistência do narrador em explicitar seu questionamento sobre Capitu. Na microssérie, as mesmas questões atormentam o narrador. O que há de singular na tradução de Carvalho é que o narrador - que antes se despira de Bento Santiago - reaparece como uma figura híbrida, composta de todas as personagens (imagem 5). Vemos aí todos sintetizados em uma figura: a do narrador; que a todo momento pareceu guiar e controlar a encenação das demais personagens que compuseram a narrativa. Poderíamos afirmar que o caráter de construção intencional e delineamento de acordo com suas perspectivas faz deste narrador, que chamamos aqui de didascalo, senhor de sua própria história, fato este que mesmo no romance Machado não tentara esconder. Sua retórica tem engenho de construir constantemente uma Capitu traidora, a amiga astuta e que sempre fora mais mulher do que ele era homem. É ao leitor/espectador que cabe avaliar a configuração de tal narrador, que com seu discurso metaléptico busca transitar entre todas as esferas narrativas, e a todo momento uma forma de

apoderar-se das demais personagens. Tal contrarregas, senhor da encenação, é, na verdade, construto de todos os componentes de sua história. Se houve ou não traição? Ele dirá que sim, a encenação que este narrador comanda dirá que sim. De qualquer forma, cabe-nos afirmar: “A terra lhes seja leve!” (ASSIS, 2009, p. 200).

Imagem 5 – “O narrador é todos” (CARVALHO, 2008)



Fecham-se as cortinas, apagam-se as luzes: “Vamos à história dos subúrbios!”

Como considerações finais, sobre a construção textual de *Dom Casmurro* (1899) e de uma de suas adaptações, *Capitu* (2008), cabe atentar que o *pseudo-autor*, o narrador ao qual chamamos, aqui, *didáscalo*, parece propor a composição de sua narrativa baseado em um drama musical, a ópera,

com uma possível divisão em três atos, aqui com base na proposição que o narrador faz no romance, no capítulo 72 - *Uma reforma dramática*, em que os dois últimos atos do drama tratariam de explicar o desfecho do primeiro. Devemos dizer que em nenhum momento implica-se o estabelecimento de uma subordinação nem da obra romanesca nem da microssérie ao gênero dramático. Pelo contrário, a potencialização do texto em seu caráter ontológico e narrativo se dá por meio de uma técnica de mediação entre narrador e narrado, técnica esta presente constantemente na literatura dramática por meio da intermediação de outros elementos, desde cênicos até técnicos.

Elementos que evidenciam uma intenção humorística, irônica e de delimitação de personagens, a partir do olhar do narrador didáscalo, mostram que o narrador evoca para si, a todo momento, o controle das esferas de ação dentro da narrativa. Há, aqui, uma relação que poderíamos chamar de *metadieética*, já que diferentes “mundos narrativos” se sobrepõem em camadas metanarrativas às quais somente o narrador, e leitor (segundo suas orientações) têm pleno acesso. O contrarregras no drama, assim como o destino, tem como papel dar as cartas, determinar quem entra em cena, executar “dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoada, um carro, um tiro.” (ASSIS, 2009, p. 119). Tal é a atuação do narrador no romance e na microssérie: um narrador que se desdobra sobre a sua narrativa, uma personagem dentro de seu próprio

jogo discursivo e narrativo, um *clown* a satirizar de forma caricata os sofrimentos de uma vida frustrada. “Viverei o que vivi”, afirma o narrador, vida diferente não quer dizer vida pior, a vida antiga parecia-lhe despida de seus encantos, despida de alguns espinhos que o molestavam, da memória conservou-se-lhe alguma “recordação doce e feiticeira”. Atente! É o que vais entender lendo. É o que vai experimentar assistindo.

Referências

ASSIS, M. **Dom Casmurro**. 40. ed. São Paulo: Ática, 2009.

ASSIS, M. **Quincas Borba**. 2. ed. São Paulo: FTD, 1993.

CARVALHO, L. F. Diálogo com o diretor. In: **Capitu**. Minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclydes Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik; fotografias de Renato Rocha Miranda e Guilherme Maia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMES, E. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

HEINEBERG, I. Figurações do autor e narração excêntrica em Nodier e Guimarães Júnior. **Navegações**. Université de Bordeaux III – Michel de Montaigne, v. 1, n. 1, mar. 2008, p. 41-49.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MUNGIOLI, M. C. P. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 31, jan./jun. 2013, p.

105-114.

PEACOCK, R. **Formas da literatura dramática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ROSENFELD, A. O fenômeno teatral. *In*: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SILVA, A G. **Dom Casmurro**: a encenação de um julgamento. Tese de Doutorado. Letras e Linguística: Literatura Brasileira. Departamento de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió. 2007. 244p.

SOUZA, J. G. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1955.



*L*iteratura e cinema no encontro entre ensino, pesquisa e extensão

HARMUCH, Rosana Apolonia

SANTOS, Katrym Aline Bordinhão dos

“O mundo é uma biblioteca de signos, um arquivo de textos misteriosos, uma galeria de imagens incitantes, algumas arbitrárias e casuais, outras deliberadamente criadas, que sentimos dever decifrar e ler” (Alberto Manguel – *À mesa com o chapeleiro maluco*).

O Programa Universidade sem Fronteiras foi criado no estado do Paraná, em 2007, pela Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, com o objetivo de financiar projetos de extensão a serem desenvolvidos por instituições de ensino superior em municípios com baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). Áreas periféricas das cidades paranaenses em que há concentração de pobreza também estavam habilitadas a receber projetos. O Programa se subdividia em subprogramas temáticos, a saber: Incubadora dos Direitos Sociais, Apoio às Licenciaturas, Apoio à Agricultura Familiar, Apoio à Pecuária Leiteiria, Apoio à Produção Agroecológica Familiar, Diálogos Culturais, Ações de Apoio à Saúde e Extensão Tecnológica Empresarial. A Universidade Estadual de Ponta Grossa participou do Programa desde essa primeira edição e foi nela que o projeto ‘Literatura e cinema na formação humana’ se inseriu, vinculado ao subprograma Apoio às Licenciaturas. Aprovado e iniciado no mesmo ano, na cidade de São Mateus do Sul, distante 120 km de Ponta Grossa, foi uma iniciativa de três professoras do Departamento de Letras Vernáculas¹,

1. Professoras Doutoras Rosana Apolonia Harmuch, Silvana Oliveira e Marly Catarina Soares.

hoje Departamento de Estudos da Linguagem. Os dois Colégios estaduais que estabeleceram parceria com o Projeto foram o Duque de Caxias e o São Mateus, ambos de Ensino Fundamental e Médio.

O ponto de partida foi um posicionamento muito firme em relação ao lugar que a cultura, em especial a literatura, deveria ocupar no processo que Antonio Candido chamou de “formação humana”. As palavras dele, bastante claras, ajudaram a embasar a proposta:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

Derivados dessa concepção, os objetivos foram formulados em prol do empenho em exercer uma participação ativa na formação dos acadêmicos e dos egressos a nós confiados; na da comunidade escolar dos dois Colégios participantes; mas também na das proponentes, na medida em que um projeto como esse estreita os laços entre a Universidade e a Educação Básica. Pautada pela concordância de que a literatura tem efetivamente condições de nos auxiliar a nos tornarmos

humanizados, a equipe elegeu o cinema como auxiliar para as atividades que foram propostas. Um dos motivos dessa eleição se deve ao caráter eminentemente coletivo que o cinema possui. Por conta disso, foi possível promover, por exemplo, mostras de filmes que trouxeram os moradores da cidade para dentro dos Colégios parceiros.

Além disso, em termos oficiais, o Projeto não se distancia das Orientações Curriculares para o Ensino Médio, documento publicado em 2006, ainda em vigência. O texto reitera a importância de se estimular as relações entre a Literatura e outras artes:

Também é desejável adotar uma perspectiva multicultural, em que a Literatura obtenha a parceria de outras áreas, sobretudo artes plásticas e cinema, não de um modo simplista, diluindo as fronteiras entre elas e substituindo uma coisa por outra, mas mantendo as especificidades e o modo de ser de cada uma delas, pois só assim, não pejorativamente escolarizados, serão capazes de oferecer fruição e conhecimento, binômio inseparável da arte (BRASIL, 2006, p. 74).

No campo das artes, para que essa perspectiva funcione, a fruição entendida como inseparável do conhecimento deve ser a busca permanente. No polo oposto, a apreciação artística é, infelizmente, muitas vezes, concebida como atividade passiva ou ainda como momento de prazer a ser vivenciado apenas de forma idiossincrática. É justamente o apoio em uma concepção de fruição como sendo fruição estética e não mero atendimento ao gosto individualizado, que permite que

não sejam feitas afirmações embasadas unicamente no senso comum. Um bom exemplo é anunciado na citação feita acima quando previne que as fronteiras entre as artes não devem ser diluídas, tampouco que uma manifestação artística pode substituir outra. Em termos objetivos, apenas o senso comum sustenta uma afirmação como a de que um livro é melhor do que um filme cujo roteiro resulta de uma adaptação daquele. Há, sobretudo, desrespeito às especificidades tanto da literatura quanto do cinema em ditos como esse. Além do desrespeito, desconhecimento é o que permite que muitos alunos acreditem que podem substituir a leitura de um livro pela assistência a um filme.

A escola e a universidade são espaços de oportunidades. Assim, cabe a todos os envolvidos, professores e demais profissionais, criá-las de forma fundamentada, planejada e organizada. E, na medida do possível, essas oportunidades devem ser estendidas para além dos muros, ou seja, a comunidade que acolhe e sustenta a escola e a universidade pode e deve participar de atividades ali promovidas.

Na relação específica com os Colégios que acolheram o projeto em São Mateus do Sul, temos então, uma via de mão dupla. Por um lado, o projeto buscou criar oportunidades de acesso a bens culturais, ao patrimônio coletivo ao qual, na maioria das vezes, os alunos só chegam na escola. Por outro, também procurou viabilizar atividades que incentivassem a produção dos próprios alunos, de modo a ajudá-los a experimentar a condição de sujeitos capazes de interferir na comunidade a que

pertencem. Duas Feiras e um Festival da Cultura foram as formas encontradas pelos participantes do Projeto para permitir que os alunos fossem vistos e ouvidos, dentro e fora da escola.

No âmbito dos cidadãos moradores do município de São Mateus do Sul, a tentativa foi também de democratizar o acesso à cultura, como assistentes nas Mostras de Cinema, promovidas mensalmente, e no referido Festival, chamado Festival da Cultura sem Fronteiras, que ocorreu em 11 de setembro de 2010.

No final desse ano, o Projeto foi encerrado, totalizando, portanto, três anos de atividades ininterruptas e variadas, realizadas em diversos âmbitos da comunidade de São Mateus do Sul. Iniciamos com a promoção do Ciclo de Discussões em Literatura e Cinema, que consistiu em palestras periódicas que aconteceram ao longo do ano de 2008 no Campus da UEPG em São Mateus do Sul, sempre com um intervalo aproximado de um mês. O público médio de cada uma das palestras foi de trinta pessoas, entre alunos do Curso de Letras, professores da Rede Pública, componentes do Projeto Literatura e Cinema e comunidade em geral. Os palestrantes eram professores da Universidade Estadual de Ponta Grossa² convidados a selecionar um filme a ser assistido coletivamente e, na sequência, promoverem uma discussão a respeito. A seleção dos filmes, assim como a de textos de teoria ou de

2. *As sete faces do Dr. Lao* – Fabio Augusto Steyer – dezembro de 2008; *Melinda e Melinda* – Angelis Soistak – novembro de 2008; *De repente, no último verão* – adaptação para o cinema do drama de Tennessee Williams – Antonio Teixeira – outubro de 2008; *Porque tudo é ficção*

crítica que poderiam ajudar a embasar a discussão, eram informadas previamente a todos.

Outra frente dos trabalhos se dava diretamente nas aulas de Língua Portuguesa e Literatura, nas turmas de Ensino Médio dos dois Colégios parceiros. Para a formação dos discentes e ex-discentes da UEPG, licenciados e licenciandos, portanto, o projeto assumiu enorme relevância. A participação direta no cotidiano escolar fortaleceu a formação desses profissionais como pesquisadores que entendem a prática como indissociável da teoria. É preciso que se destaque que muitos dos envolvidos participaram do Projeto ao longo dos três anos, o que, no caso dos licenciandos, representou quase a totalidade da sua formação.

Essa convivência também permitiu a realização de reflexões sobre as relações entre a Universidade e as suas múltiplas possibilidades de contribuição para o processo de formação de cidadãos conscientes, críticos e produtivos. Em última instância, o Projeto se inscreve em um conjunto de outras atividades promovidas como forma de retribuir à comunidade que sustenta a Universidade. Um dos principais objetivos sempre foi proporcionar uma aproximação entre a Educação Básica e o Ensino Superior Público do Estado do Paraná, de modo a capacitar professores e alunos do Ensino Médio para a leitura

- Rosana Apolonia Harmuch - agosto de 2008; *A hora da estrela* - o romance de Clarice Lispector e o filme de Suzana do Amaral - Marly Catarina Soares - junho de 2008; *O sertão é o mundo* - Silvana Oliveira - maio de 2008; *Lavoura arcaica* - o romance de Raduan Nassar e o filme de Luiz Fernando Carvalho - Élcio Kovaleski - abril de 2008.

eficiente de obras ficcionais da literatura e do cinema. De uma maneira que se pode chamar de tentacular, atividades abertas à comunidade externa aos Colégios também visaram ao convencimento de que a literatura e o cinema são manifestações artísticas com enorme potencial para colaborar na formação humana.

Assim, o projeto, em seu caráter interdisciplinar, buscou capacitar estudantes do Ensino Médio à leitura de obras ficcionais tanto da literatura como do cinema e ampliar a percepção sobre as relações das mesmas com as diversas áreas do conhecimento, em especial a história, a geografia, a sociologia, a filosofia e as outras artes. Em específico, estavam a oportunidade de acesso, para a comunidade e estudantes, a material cinematográfico, bibliográfico e digital, a aulas, palestras, cursos e, como já dito, a realização anual de uma Feira Cultural, especificamente envolvendo literatura e cinema. No caso das Feiras, o propósito era o de incentivar a produção de conhecimento dos estudantes das instituições atendidas pelo projeto, além de divulgar estratégias de construção e consequentemente de compreensão dos objetos escolhidos para os trabalhos (poemas, filmes, romances, contos, curtas-metragens, crônicas etc). Os acadêmicos vinculados ao Projeto eram os orientadores desses trabalhos, projetados e organizados durante as aulas de Língua Portuguesa e de Literatura cedidas pelos professores dessa disciplina. A colaboração desses profissionais foi decisiva não apenas do ponto de vista estratégico, ou seja, para encontrar tempo para o efetivo exercício da orientação, mas sobretudo pela

possibilidade de partilhar com os académicos a fecunda experiência no trato diário com os adolescentes.

Para o efetivo alcance desses objetivos, toda a comunidade do município foi sempre reiteradamente convidada a interagir com o desenvolvimento do projeto, fosse visitando a escola durante a realização dos trabalhos expostos nas Feiras, fosse participando da referida mostra quinzenal de cinema. O Colégio Duque de Caxias possui um espaço bastante razoável para uma atividade como essa, trata-se de um auditório com palco e um espaço que era preenchido com cadeiras das salas de aula. Alguns dos filmes apresentados foram *Quem quer ser um milionário*, com direção de Danny Boyle; *O ano em que meus pais saíram de férias*, do diretor Cao Hamburger; *Letra e música*, dirigido por Marc Lawrence; e, como encerramento da mostra, houve a exibição de *Saneamento Básico*, que tem roteiro e direção de Jorge Furtado. Essa mostra foi de grande importância também pelo fato de que o município não possui nenhuma sala de cinema³.

Para uma melhor comunicação entre a comunidade de São Mateus do Sul e os membros do projeto, assim como para a divulgação, foi criado um *blog*, cujo endereço é www.transtornando.blogspot.com e um perfil no *Twitter*: @literaturaecine. Mesmo durante os períodos de férias escolares, eles permaneceram sendo atualizados. A manutenção desses dois canais serviu também como um espaço de exercício para o aprimoramento de ferramentas

3. Até o presente momento, oito anos após o encerramento do Projeto, 2018, portanto, a cidade continua sem nenhuma sala de cinema.

de escrita. Os alunos da UEPG, assim como as egressas participantes e as coordenadoras, se revezavam na produção de textos sobre as atividades em desenvolvimento em São Mateus do Sul, mas também sobre assuntos mais genéricos relacionados ao universo da confecção e da recepção de obras literárias e cinematográficas.

A disciplina com a escrita era também exigida no âmbito da permanente dedicação ao estudo. Assim, sempre se tomou como incontornável o conhecimento das obras literárias e cinematográficas selecionadas, bem como dos diversos significados que essas produções podem assumir. Isso implicou em um investimento coletivo no estudo e no aprimoramento do conhecimento do universo de produções da literatura e do cinema. Todas as atividades buscavam, através do encontro entre pesquisa, ensino e extensão, aliar o conhecimento teórico com a prática.

Alguns dos resultados desse encontro são concretamente perceptíveis na participação do grupo em diversos eventos, conforme listamos a seguir:

1. I e III Encontro Estadual de Ciência e Tecnologia da SETI, promovido pela Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, realizado em Londrina e Maringá, respectivamente. O I Encontro Estadual de Ciência e Tecnologia da SETI, realizado na Universidade Estadual de Londrina em 2008, foi a primeira participação do projeto em eventos acadêmicos. Na oportunidade, foram assistidas mesas em que coordenadores de projetos de extensão relatavam suas experiências, o que incentivou

o grupo numa série de atividades que vieram a se desenvolver depois.

No ano seguinte, nos dias 7, 8 e 9 de outubro, a equipe do projeto Literatura e Cinema na Formação Humana esteve em Maringá, no III Encontro de Ciência e Tecnologia promovido pela SETI, que teve como finalidade dar espaço aos projetos para que mostrassem seus feitos e objetivos.

2. Em 2009, o projeto foi apresentado no evento Conversando Sobre Extensão na UEPG (CONEX), realizado anualmente pela Universidade Estadual de Ponta Grossa e que estava em sua sétima edição. Na oportunidade, as atividades foram divididas em dois trabalhos, sendo que o primeiro, “Projeto Literatura e Cinema na Formação Humana – Festival de Literatura e Cinema e *Blog ‘Transtornando o Incerto’*”, focou especialmente no grande evento que foi o Festival, considerando que congregou as atividades realizadas durante o ano e na importância assumida pelo *blog*.

Já o segundo, “Projeto Literatura e Cinema na Formação Humana – Ciclo de Discussões em Literatura e Cinema e Mesas apresentadas no V Ciclo de Estudos em Linguagem – V CIEL”, partilhou as duas experiências de eventos, uma organizada pelo projeto e outra em que se propiciou um momento de apresentação das pesquisas realizadas por seus membros.

A oitava edição do CONEX, em 2010, contou com

o trabalho “Projeto Literatura e Cinema na Formação Humana – Festivais de Literatura e Cinema”, que recuperou as ações que culminaram na realização dos festivais de Literatura e cinema nos anos de 2008 e 2009. Foram apresentadas as metodologias aplicadas nas aulas nas escolas e de que modo isso resultou nos festivais, que, diante do interesse do público, acabaram tomando uma proporção maior.

3. Aconteceu, de 5 a 9 de outubro em 2009, na Universidad de La República, em Montevideo, no Uruguai, o X Congreso Iberoamericano de Extensión Universitaria - Extenso 2009, evento cujo objetivo era reunir e difundir as experiências de programas de extensão universitária de toda a América Latina. O tema da edição foi “Extensión y Sociedad” e teve como foco central destacar não apenas a importância acadêmica e educacional dos projetos de extensão universitária, mas, também, as profundas influências que os mesmos têm no contexto social, oferecendo oportunidades, conhecimento, desenvolvimento e difundindo o saber construído no ambiente universitário.

O Projeto Literatura e Cinema na Formação Humana contou com a participação das docentes Silvana Oliveira e Rosana Apolonia Harmuch, que apresentaram sua comunicação no dia 6 de outubro, no Espacio Cultural de Extensión Universitaria.

4. A equipe participou com duas sessões de

comunicação no V Ciclo de Estudos em Linguagem (CIEL), promovido pelo Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual de Ponta Grossa. As participações abordaram algumas das reflexões teóricas que envolviam as atividades desenvolvidas pelo projeto de extensão. A primeira mesa foi coordenada pela professora Rosana Apolonia Harmuch e aconteceu no dia 29/04/09, com as seguintes apresentações: 1) Bento de Machado e Godofredo de Eça - Narrar para se salvar-Rosana Apolonia Harmuch; 2) *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, segundo Leon Hirszman- Bruno Scuisiatto; 3) A adaptação cinematográfica *Memórias Póstumas* de André Klotzel- Katrym Aline Bordinhão dos Santos; e 4) Realismo e Crítica Social em *Persuasão*, de Jane Austen-Angelis Cristina Soistak.

A segunda mesa foi coordenada pela Professora Marly Catarina Soares e contou com as seguintes apresentações: 1) *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e Suzana Amaral - Marly Catarina Soares; 2) *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e o Contexto Histórico dos Primeiros Anos da República - Amanda Cieslak Kapp; 3) As diferenças entre a escrita e a imagem no universo do livro *1984*, de George Orwell - Kleber Alessandro Bordinhão dos Santos; 4) Livros, Filmes e Fantasma - Silvana Oliveira; 5) A Retratação do Conto de Fadas na Obra *Stardust*, de Neil Gaiman e em sua adaptação ao Cinema, Ana Carla Belon.

5. O 28º. Seminário de Extensão Universitária da

Região Sul foi realizado em 8, 9 e 10 de setembro de 2010, na UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis. O tema do evento foi “Diversidade Cultural: Interlocação de Saberes”. Parte da equipe do projeto ‘Literatura e Cinema na Formação Humana’ esteve presente e apresentou uma oficina direcionada aos alunos da escola pública Escola Estadual José Simão Hess. A oficina consistiu em apresentar o projeto e algumas das atividades realizadas na cidade de São Mateus do Sul no decorrer dos anos de trabalho.

Como ponto fulcral de avaliação de resultados obtidos, o projeto criou e organizou anualmente, desde sua constituição, uma Feira de Literatura e Cinema. Nela, os estudantes do município, sob orientação dos acadêmicos participantes, como dito, criaram e expuseram trabalhos com temas relacionados à literatura, ao cinema e a artes, em uma competição cujo prêmio final constituiu-se em uma pequena excursão de fundo cultural para que, a cada edição, até quarenta alunos selecionados travassem contato com obras cinematográficas, teatrais ou museológicas.

Os alunos vencedores da I Feira, realizado no dia 10 de outubro de 2008, vieram a Ponta Grossa para uma visita cultural ao Museu da cidade, bem como para irem, quase todos pela primeira vez, ao cinema. Em novembro de 2009, vieram os vencedores da II Feira, realizada no dia primeiro de outubro do mesmo ano, a feira contou com a presença do professor e escritor Miguel Sanches Neto, que proferiu uma palestra para a comunidade. Como uma clara concretização da importância que o projeto teve

para a comunidade, as atividades da segunda Feira foram incluídas no calendário de comemorações do aniversário do município de São Mateus do Sul.

Por fim, em 2010, com concentração na Praça do Carvalho, e oficinas no Colégio Estadual Duque de Caxias e no Campus da UEPG em São Mateus do Sul, o I Dia da Cultura Sem Fronteiras, realizado em 11 de setembro, materializou a interação entre comunidade e universidade, considerando que o projeto teve o apoio de diversos representantes da comunidade local.

Além das oficinas no Colégio Estadual Duque de Caxias, na Biblioteca Pública e no Campus da UEPG em São Mateus do Sul, houve atividades culturais como apresentações de grupos de dança da cidade e mostra de filmes na tenda do evento, montada na Praça do Carvalho (próxima à prefeitura).

O projeto 'Literatura e cinema na formação humana' encerrou oficialmente, no dia 31 de dezembro de 2010, suas atividades, com, entre outros orgulhos, o de ter sua ação reconhecida por três vezes (2008, 2009 e 2010) pelo Prêmio de Extensão Universitária, promovido pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que abrangia todos os projetos de extensão da universidade. O grupo esteve sempre empenhado em manter unidos os três pilares que fazem com que uma universidade exista e se justifique perante a comunidade que a sustenta: ensino, pesquisa e extensão.

A interação entre profissionais e graduandos

permitiu a formação de docentes que se concebem como pesquisadores permanentes. Isso explica porque, embora gestado como um projeto de extensão, sempre houve uma preocupação em manter um grupo de estudos que produzisse trabalhos acadêmicos apresentados e publicados em diversos eventos. Da mesma forma, a feitura de textos para o *blog* também foi pensada como um exercício permanente de embate com o conhecimento e com a escrita.

As dificuldades e os entraves foram muitos, desde as infelizmente corriqueiras questões logísticas de transporte e compra de materiais, por exemplo, até as mais espinhosas, como tentar convencer as pessoas de que a literatura e o cinema ocupam, sim, lugares importantes na vida de todos nós (mesmo daqueles que não se dão conta disso).

O Projeto, sem dúvida, reiterou que se queremos que haja alguma modificação no modo como se concebe o ‘ser professor’, é preciso que ela parta, primeiramente, de nós mesmos. Nossas atitudes e nosso modo de expressar o que pensamos sobre a escolha que fizemos contam muito. Contam também a criação e manutenção permanente de espaços que viabilizam a reflexão, a discussão sobre as condições de trabalho para todos nós, assim como sobre os desafios que precisam ser enfrentados juntamente com a sociedade.

Não é saudável vender a desgastada ideia da “vocação” que tornaria a docência um sacerdócio

desapegado dos bens materiais e voltado apenas a um envolvimento pessoal inespecífico e nada profissional com os estudantes.

Pelo contrário, é preciso manter na pauta a discussão fundamental sobre a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, mostrando que, se não há verdades absolutas, também não pode existir relativização completa do saber – é preciso que o conhecimento de caráter científico seja a base também da formação humana, reconhecendo que o professor deve, antes de tudo, ser um produtor de conhecimento, capaz de fazer avançar sua área de atuação.

Somente abandonando a figura passiva de engrenagem insignificante dos mecanismos de reprodução social, o docente pode voltar a ocupar o imaginário dessa mesma sociedade como paradigma e não mais como vítima ou exemplo profissionalmente negativo. Essa foi a postura que norteou os trabalhos do Projeto, desde 2007.

Referências

AVELLAR, J.C. **Imagem e som, imagem e ação, imaginação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

AVELLAR, J. C. **Literatura e cinema no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BRASIL, A. **Cinema e Literatura (Choque de Linguagens)**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias**. Brasília: MEC, 2006.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: MEC/ Semtec, 2002.

BRASIL. **PCN+ Ensino Médio**: orientações educacionais complementares aos

Parâmetros Curriculares Nacionais. Vol. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/ Semtec, 2002.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBs)**. Brasília: MEC, 1996.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

BRASIL. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORSEUIL, A.R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O.(orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005, p. 317-326.

CULLER, J. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ECO, U. **Sobre a literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

JOBIM, J. L. (org.) **Palavras da crítica**. Tendências e conceitos

no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

LAJOLO, M. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1994.

LETRA E MÚSICA. Direção de Marc Lawrence. Estados Unidos: Warner Bros, 2007. 1 DVD (96 min), color.

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção de Cao Hamburger. Rio de Janeiro: Buena Vista International, 2006. 1 DVD (110 min), color.

PARANÁ. Secretaria de Estado de Educação. **Diretrizes Curriculares da Educação Básica – Língua Portuguesa**. Paraná, 2008.

PELLEGRINI, T. (et. al). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Sena, Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEM QUER SER UM MILIONÁRIO. Direção de Danny Boyle. Reino Unido: Celador Films, Film4, Pathé Pictures International, 2008. 1 DVD (120 min), color.

SANEAMENTO BÁSICO. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, Globo Filmes, 2007. 1 DVD (112 min), color.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUSA, R. A. **Ciência e literatura**. E-dicionário de termos literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 26 nov. 2007.

APÊNDICE I: Participantes do projeto

EGRESSAS DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS DA UEPG

Cláudia Helena Daher
Angelis Cristina Soistak
Andressa Mariano
Katrym Aline Bordinhão dos Santos

DISCENTES DA UEPG

Amanda Cieslak Kapp
Ana Carla Vieira Bellon
Ana Elisa Passos Cavalcanti Bantel
Bruno Scuissiatto
Carlos César da Luz dos Santos
Katrym Aline Bordinhão dos Santos
Kleber Alessandro Bordinhão dos Santos
Ramon Felipe Ronchi
Vera de Oliveira Santana
Zenilda Wierczorkowski Wisniewsk



*P*esadelos visuais: diálogos entre o real
e o fantástico nas adaptações de Stephen
King para o cinema

STANCKI SILVA, Rodolfo

Introdução

No livro *Dança Macabra* (2003), o escritor Stephen King diz que seu primeiro contato com o verdadeiro horror ocorreu em 1957. Na época, ele tinha apenas dez anos e estava em uma sala de cinema que exibia o filme *A invasão dos discos voadores* (*Earth vs. the Flying Saucers*, 1956). A obra, dirigida por Fred F. Sears, era uma típica ficção científica do período e contava a história de um ataque alienígena ao planeta Terra.

A criança, que mais tarde seria conhecida pela alcunha de *mestre do horror*, estava em uma matinê que exibia a produção. Próximo do final da narrativa, quando os discos voadores estavam prestes a destruir Washington, a sessão foi interrompida. O gerente do cinema foi para a frente de uma plateia decepcionada e informou que os russos haviam colocado o satélite *sputnik* no espaço.

O comunicado pegou os presentes de surpresa. “Nós ficamos sentados, completamente mudos” (KING, 2003, p. 21). Durante boa parte daquela década, a União Soviética e os Estados Unidos disputavam uma corrida espacial, armamentista e cultural (HOBSBAWN, 1995). A Guerra Fria era uma ameaça constante ao estilo de vida de milhares famílias norte-americanas. O medo fazia parte de seus cotidianos.

“Éramos solo fértil para as sementes do horror. Fomos criados numa estranha atmosfera circense de paranoia, patriotismo e orgulho nacional” (KING, 2003, p.

22). O escritor conta que o filme voltou a ser exibido depois do recado do gerente, mas saber que os soviéticos estavam no espaço mudou a experiência cinematográfica, que ficou mais próxima da de um pesadelo. “Aqueles monstros velhos, gananciosos e distorcidos pilotando os discos voadores eram, na verdade, os russos” (KING, 2003, p. 25).

O autor usa essa anedota para explicar como funciona a lógica das ficções de horror¹ na nossa sociedade, que servem como experiências do medo que vivenciamos no cotidiano. Justamente por isso, trata-se de um gênero narrativo que coloca a fantasia e a realidade em constante diálogo.

Desde meados da década de 1970, Stephen King se tornou uma referência na criação de histórias de horror. Em seus contos e livros, ele consegue trazer elementos do dia a dia dos norte-americanos, ambientando suas tramas em cenários que existem, mas são habitados por temíveis monstros, assassinos e portais para outras dimensões. *Carrie, a Estranha* (1974), *O Iluminado* (1977) e *A Coisa* (1986) são alguns dos romances do escritor que carregam essas características.

Desde o início, sua obra ficou profundamente marcada pela construção de fortes imagens, que povoaram

1. O horror é definido como um tipo de sentimento que mistura o medo de uma ameaça e a ojeriza, segundo o filósofo norte-americano Noël Carroll (1999). Na ficção, as narrativas de horror têm como objeto formal da emoção voltado exclusivamente para um elemento que não existe, como um monstro. Na realidade social, o objeto formal da emoção pode ser qualquer elemento social, político ou cultural descrito como horrível.

o imaginário de seus leitores. Seu sucesso, que coincidiu com a ascensão de uma nova realidade do mercado editorial dos Estados Unidos, invariavelmente acabou levando suas histórias para o cinema (SKAL, 2001, p. 366). Nas telas, suas criações viraram experiências visuais e sonoras, responsáveis por provocar medo no público e, muitas vezes, recriar o sentimento que o próprio romancista teve naquela matinê que exibia *A invasão dos Discos Voadores*, em 1957.

Este artigo busca discutir como as adaptações cinematográficas da obra do escritor materializam a fantasia dentro de situações e cenários que conhecemos do nosso cotidiano. Quando estão dentro da literatura, os enredos podem ter diferentes formas atribuídas pelo leitor. Nos filmes, as imagens são visíveis e dão a ilusão de estarem próximas da nossa realidade.

Para construir esse debate será necessário discutir o lugar de fala de King e o tipo de narrativa pela qual ficou conhecido. Depois, são definidos os conceitos de realidade e fantasia, para apresentar como eles geralmente dialogam nas adaptações cinematográficas da obra do romancista.

Um escritor do Maine

Stephen King nasceu em 1947, no estado do Maine, nos Estados Unidos. De acordo com a biógrafa Lisa Rogak (2013), sua infância foi bastante difícil. O

pai abandonou a família muito cedo e a mãe precisou trabalhar continuamente para sustentar a casa. Quando criança, o escritor acabou se isolando em livros, histórias em quadrinhos e filmes de horror. “Eu gostava de ficar assustado, gostava de abrir mão do controle emocional (...). Fui criado em uma família e que isso era realmente importante. Você não devia mostrar que estava com medo, não devia mostrar que estava sofrendo, assustado ou triste” (KING apud ROGAK, 2013, p. 29).

Dessa entrega emocional às narrativas de horror surgiu o *hobby* de criar histórias. Ainda na infância, ele redigia contos que vendia para a mãe. Suas maiores influências eram autores como Jack Finney, Ray Bradbury e Richard Matheson, assim como as revistas de horror da editora E.C. Comics, como *Contos da Cripta*, e séries de televisão como *Além da Imaginação*. O programa criado por Rod Serling, aliás, parece ser um produto cultural fundamental para entender a maneira como King concebe sua ficção de horror. A atração televisiva, exibida entre 1959 e 1964, apresentava uma trama diferente por episódio, sempre colocando “pessoas comuns em situações extraordinárias”. Para o escritor, o seriado se tornou um “elo vital entre as revistas de terror anteriores aos anos 50 e a ‘nova’ literatura de horror e fantasia” (KING, 2003, p. 160).

Gerações de autores influenciados por *Além da Imaginação* passariam a “colocar lado a lado o comum e o tenebroso” (id.). O horror não teria uma origem distante e estranha, como na literatura cósmica de H. P. Lovecraft,

mas seria parte da realidade comum das pessoas. “O melhor dos episódios de *Além da Imaginação* (e no qual os melhores escritores de fantasia pós-*Além da Imaginação* se espelharam) é aquela maravilhosa capacidade de criar fantasia sem se preocupar em pedir desculpas ou ficar dando explicações” (KING, 2003, p. 161).

Carrie - A Estranha, seu primeiro romance publicado em 1974, trazia essa característica de um enredo fantástico que se passava no dia a dia. Uma jovem adolescente, que sofre com constantes chacotas e humilhações de seus colegas de classe, descobre casualmente que tem poderes telecinéticos. Depois de aprender a controlá-los, ela é vítima de um último escárnio público no baile da escola e se vinga promovendo um massacre.

Lisa Rogak (2013) revela que o romance surgiu da experiência de King como professor. Na época, ele mantinha dois empregos para pagar as contas da família. A mãe de Carrie, uma religiosa fanática, teria sido inspirada por uma funcionária mais velha que trabalhava na mesma lavanderia que o escritor.

Seu livro seguinte, *A Hora do Vampiro* (1975) surgiu de uma tentativa de reinventar a história de Drácula, clássico de Bram Stoker, situando a trama em uma cidade do Maine. *O Iluminado* (1977) nasceu de um passeio com a família em um hotel que lhe pareceu assustador. *A Dança da Morte* (1978) imagina o que aconteceria caso um vírus fosse o responsável por matar a maior parte da população mundial. Cada conto e romance de horror

fantástico criado por Stephen King parecem ser frutos de sua própria experiência ou percepção da realidade. Suas histórias levam em conta convenções sociais, culturais e científicas de nosso cotidiano.

Realidade e fantasia

No livro *O que é a realidade?*, João Francisco Duarte Jr. dá um exemplo bastante útil para ilustrar as dimensões do conceito de *real*. De acordo com um autor, uma obra de arte em que aparece uma paisagem, no senso comum, não tem seu conteúdo visto como uma realidade. “As plantas do quadro não possuem a mesma qualidade de existência daquelas que vivem ali no jardim e, no entanto, existem, ainda que de maneira diferente” (DUARTE JR., 2006, p. 9).

O autor comenta que precisamos levar em conta que o quadro em questão é uma representação do real. Além disso, elementos materiais que compõem o conteúdo, como a tinta e os fiapos de pincel que eventualmente colaram na tela, também são parte de uma realidade efetiva. O mesmo quadro pode ser visto apenas como uma mobília (“real”) por uma terceira pessoa, que ignore o que há nele.

Dessa forma, uma obra de arte pode ter múltiplas realidades. “O mundo se apresenta com uma nova face cada vez que mudamos a nossa perspectiva sobre ele” (DUARTE JR., 2006, p. 11). A percepção pode ser complementada com uma preocupação oriunda da sociologia, que pensa o real como uma construção social.

Peter Berger e Thomas Luckmann, em *A Construção Social da Realidade*, afirmam que a vida cotidiana aparece para a sociedade como uma realidade interpretada pelos homens (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 35). Os autores defendem que há mesmo diferentes tipos de real espalhados pelo mundo, consolidados a partir de experiências e interações distintas da sociedade com o ambiente ou entre si.

Uma dessas realidades, no entanto, se sobressai sobre as outras. Trata-se da realidade do senso comum e do cotidiano. É no dia a dia que as pessoas aceitam o que é real, sem que seja necessário maior verificação. “Embora seja capaz de empenhar-me em dúvida a respeito da realidade dela, sou obrigado a suspender essa dúvida ao existir rotineiramente na vida cotidiana” (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 40).

Estamos acostumados a dar o real como certo, sem necessariamente questioná-lo. Os autores afirmam que isso se dá porque o vivenciamos e temos dificuldade de problematizá-lo como uma construção. Nossa trajetória é marcada por questões socioculturais que nos induzem a aceitar o mundo em que vivemos do modo como ele se apresenta. Duarte Jr. (2006) também parece afirmar isso quando diz que “a realidade predominante é sempre a do dia a dia” (DUARTE JR., 2006, p. 34).

Por conta disso, não aceitamos com facilidade que a realidade é composta por múltiplos tipos de dimensões, que podem ser *significadas* como real. Um exemplo é a

percepção que temos da expressão *ficção*, geralmente associada a um antônimo de realidade.

A filosofia aristotélica efetivamente entendia que as duas ideias não poderiam ser mais distintas. Arte promove *mimese* que é uma imitação da realidade e não o real em si. “Ficção seria, pois, criação da imaginação, da fantasia, coisa sem existência real, apenas imaginária” (WALTY, 1985, p. 15), ideia ainda bastante popular no senso comum.

O fantástico, por sua vez, seria a produção narrativa que trabalha com elementos da ficção que não podem ser explicadas pelas leis da natureza (TODOROV, 2014). Histórias de monstros, criaturas sobrenaturais e demônios adotam regras de um mundo que não podem ser entendidas somente com a razão.

Embora fábulas e poesias apresentem, muitas vezes, elementos sobrenaturais, esses gêneros narrativos nem sempre podem ser caracterizados como fantásticos. Isso ocorre porque o leitor e os personagens envolvidos nessas histórias não duvidam da existência dessas situações. Quando estamos diante de uma trama do fantástico, no entanto, a hesitação é fundamental para sua definição.

A maior parte dos protagonistas das histórias criadas por Stephen King hesita diante dos elementos estranhos e impossíveis que ocorrem no seu cotidiano. De alguma forma, essa reação também é reproduzida no leitor. Nesses casos, o texto obriga o público “a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação

sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2014, p. 39).

Quando um personagem também duvida do que está acontecendo, a dúvida dele pode ser transferida para ele. “No caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem” (ibidem). O importante, afirma o autor búlgaro, é que tanto o leitor quanto o herói com o qual se identifica rejeitem a categoria alegórica ou poética do elemento sobrenatural que se apresenta na narrativa.

Todorov diz que o fantástico tem curta duração. Se o leitor e/ou o personagem que vivenciam o sobrenatural não aceitam a explicação de que aquilo efetivamente pode ocorrer, os personagens estão diante de um fato estranho. Quando admitem “novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (TODOROV, 2014, p. 48).

Para Bessière, a narração fantástica pode ser lida “como a outra face do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico e existe somente graças àqueles discursos que ela desconstrói por dentro” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2004, p. 64). O fantástico seria, portanto, uma contra-forma do que entendemos por realidade, que incluiria também lendas, milagres e fatos criados pela imaginação.

Pesadelos visuais

Nas últimas quatro décadas, Stephen King lançou mais de 60 títulos, entre romances originais e coletâneas de contos. Com raras exceções, suas tramas lidam diretamente com histórias que inserem elementos fantásticos dentro de situações realistas. Uma cidade típica do Maine vira palco de um culto maligno de adolescentes e crianças em “As Crianças do Milharal”, conto publicado na coletânea *Sombras da Noite*, de 1978. Um veterinário de uma cidade pequena rejeita a morte ao optar enterrar o gato de sua filha em um cemitério indígena que fica no alto da montanha nos fundos de sua casa, em *O Cemitério*, de 1983. Um mercado comum se torna refúgio de uma comunidade quando monstros surgem por trás de uma névoa em “O Nevoeiro”, conto presente na coleção *Tripulação de Esqueletos*, lançada em 1985.

O interesse da indústria cinematográfica pela sua produção literária foi um processo natural. David J. Skal (2001, p. 366) afirma que o sucesso de sua primeira adaptação, *Carrie - A Estranha* (1976), ajudou. Dirigida por Brian De Palma, a produção se tornou um marco dentro do cinema de horror pelo visual estilizado e pelas liberdades narrativas que alteraram certas cenas, mas mantiveram a essência do enredo do escritor.

Entre 1977 e 1985, os livros e contos de Stephen King foram levados para as telas por diretores como Tobe Hooper, John Carpenter, David Cronenberg e Stanley Kubrick. As adaptações sedimentaram seu nome como

uma marca importante para o gênero e como um chamariz para o público. “O fato de os cineastas consistentemente se renderem ao poder de suas histórias é um testemunho de que ninguém conta histórias como Stephen King” (HORSTING, 1986, p. 5).

O próprio autor acredita que a maior parte de suas adaptações faz uma boa transição para a tela. Ao ser questionado sobre como se sentia com as adaptações cinematográficas de sua obra que haviam sido produzidas em 1985, o romancista respondeu:

Não me sinto satisfeito nem insatisfeito com relação a eles. Gostei demais de *Cujo*. Gostei muitíssimo de *Carrie*. Tive muita sorte por ter podido contar com Brian de Palma para adaptar meu livro e gostaria que, algum dia, fizesse o mesmo com outro. (...) Nenhum dos filmes é realmente ruim. Nenhum deles chega a ser a ser desconcertante, embora *A Colheita Maldita* seja muito desagradável (KING *apud* MILLER; UNDERWOOD, 1988, p. 180).

A relação do escritor com as produções que adaptam seu trabalho remonta alguns dos eternos impasses envolvendo a relação entre literatura e cinema. “A prática da adaptação é tão antiga quanto os primeiros filmes” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 11). Quem leva para as telas um livro trabalha com noções de fidelidade, especificidade e materialização. Trata-se de um esforço que envolve uma certa expectativa do público familiarizado com o material original, do qual já tem imagens mentais formadas por ele.

O diretor e o roteirista de cinema inserem suas

próprias visões de mundo ao transpor personagens, cenas e ambientes. Cabe ao espectador aceitá-las ou não. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, a recepção entendeu cedo que as versões cinematográficas de obras literárias podem ser absolutamente fidedignas, fazer pequenas alterações em seus elementos ou alterar a narrativa a fim de encontrar a forma fílmica da trama (AUMONT; MARIE, 2003).

Uma das características mais importantes desse namoro entre o cinema e a literatura talvez seja a capacidade de uma mídia materializar o imaginário de outra. Isso ocorre por meio das imagens, que possuem uma representação realista de profundidade e de tridimensionalidade e, geralmente, evocam analogias como o mundo real (AUMONT, 2012).

Quando um diretor como Frank Darabont leva para o cinema um livro como *À Espera de um Milagre*, romance de 1996 originalmente publicado em seis volumes, ele modifica a apresentação da história. Personagens como Paul Edgecombe e John Coffey passam a ter as respectivas feições dos atores Tom Hanks e Michael Clarke Duncan. A prisão na qual a trama é ambientada precisa aparecer na tela de forma convincente, referenciando o cenário de uma prisão de verdade. As cenas externas são filmadas em locais reais, onde os personagens – agora personificados em atores – interagem efetivamente com o cenário.

Esse processo de materialização de uma cena que é apenas imaginada pelo leitor é necessariamente “mais real” do que um imaginário. A arte cinematográfica, afinal

de contas, surge no fim do século XIX como uma produção de entretenimento que mostra a realidade (SCHWARTZ, 2001). Se levarmos em conta que consideramos o que é real ou não a partir daquilo que está próximo do nosso dia a dia, como afirmam Peter Berger e Thomas Luckman (2009), podemos afirmar que reconhecer cenários, pessoas e figurinos torna a experiência mais realista para o espectador.

No caso de *À Espera de um Milagre*, no entanto, a ideia de uma representação realista da realidade não é exatamente verdadeira. A trama, afinal de contas, apresenta um personagem com poderes sobrenaturais, capaz de curar enfermidades de diversas naturezas, inclusive estendendo a vida do protagonista da história. Como enredo fantástico, o filme usa a realidade como palco de seus acontecimentos. A fantasia se materializa com imagens do real e isso pode deixá-la mais convincente, assustadora ou alegórica.

Para manter o diálogo constante entre o mundo que vivemos e o que inventa em seu imaginário, King chegou a criar mundos com realidades paralelas, que se conectam por meio de portais. Livros como *O Talismã* (1984), *Olhos de Dragão* (1984) e *Insônia* (1994) são alguns dos exemplos de narrativas que se passam em outros universos, mas que de alguma forma dialogam com o nosso. Essas tramas mais fantásticas não adotam tantos elementos do nosso cotidiano e costumam ser preteridas pelos estúdios na hora de definir o que será adaptado para o cinema dentro da bibliografia do escritor. O filme *A Torre Negra* (2017),

dirigido por Nikolaj Arcel, parece ser uma exceção.

Inspirada por uma série literária composta por sete livros, e uma trama complementar², a produção acompanha as aventuras do pistoleiro Roland Deschain em sua busca pela tal torre do título. Nos livros, a construção é mágica e promove uma interação entre diferentes mundos, incluindo o de outras histórias de Stephen King e este em que vivemos. No cinema, além de usar imagens que estão mais próximas do cotidiano, a história também recorre a uma série de referências às adaptações cinematográficas de sua obra. Há uma cena em que aparecer uma réplica de brinquedo de *Christine - O Carro Assassino* (1983), dirigido por John Carpenter; outra em que uma mulher passeia com um São Bernardo igual ao de *Cujo* (1983), dirigido por Lewis Teague; e uma em que aparece uma foto do hotel em que foi gravada a primeira versão de *O Iluminado* (1980), dirigido por Stanley Kubrick. Esses exemplos surgem em um mundo que representa o nosso na tela, para onde viaja Deschain (Idris Elba) e onde vive o menino Jake Chambers (Tom Taylor).

A Torre Negra não só reconhece que existem outras obras baseadas nos livros do escritor, como essas referências surgem dentro do que seria nosso próprio

2. Os livros da série *A Torre Negra* estão entre os mais celebrados pelos leitores de Stephen King, justamente por serem complexos e criarem uma conexão dentro de sua obra literária. Os sete volumes que compõem a saga são *O Pistoleiro* (1982), *A Escolha dos Três* (1987), *As Terras Devastadas* (1991), *Mago e Vidro* (1997), *Lobos de Calla* (2003), *Canção de Susannah* (2004) e *A Torre Negra* (2004). Em 2012, o escritor ainda lançou *O Vento pela Fechadura*, que funciona como um livro complementar à história do pistoleiro Roland Deschain.

cotidiano. Os elementos fantásticos se materializam no meio dessas imagens intertextualizadas, que são oriundas tanto da ficção quanto da realidade.

Ao longo de sua carreira, Stephen King criou dezenas de histórias que buscaram reproduzir a mistura de sensações que sentiu quando assistia ao filme *A Invasão dos Discos Voadores* (1957) e descobriu que efetivamente poderia ser alvo de um ataque espacial comandado pelos russos. Seus livros constroem atmosferas que levam o leitor a mergulhar em direção a um universo novo, em que monstros, feitiços e fantasmas vivem sob uma condição de existência idêntica a de um gerente de banco.

“Tenho consciência de que entre a realidade e a fantasia é necessário passar uma costura e tento fazê-la a mais tênue possível, de modo que os leitores possam passar por cima dela. Gosto de toda a ilusão da realidade” (KING apud MILLER; UNDERWOOD, 1988, p. 107), disse certa vez. Na citação, podemos observar a influência de um formato de narrativa como o do seriado *Além da Imaginação*, em que é proposto uma zona de convergência entre a realidade e a fantasia.

No mundo literário, essa costura entre o real e o fantástico é feita no processo da leitura. É uma materialização individual, imaginada. No cinema, a experiência é coletiva, imagética e sonora. A tela representa o nosso mundo e podemos identificar uma rua, uma pessoa ou um objeto semelhante ao que temos no nosso cotidiano. Trata-se de uma narrativa visualmente mais

realista e mais próxima do espectador. Talvez, por isso, seja até mais assustadora.

Referências

- AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CARROLL, N. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papirus, 1999.
- CESERANI, R. **O Fantástico**. Curitiba: UFPR, 2004.
- DUARTE JR., J. F. **O Que é Realidade?** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- HOBSBAWN, E. **Era dos Extremos**. O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HORSTING, J. **Stephen King at the movies**. Nova York: Starlog Press, 1986.
- KING, S. **Dança Macabra**: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- KING, S. **Sombras da noite**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2012.
- LAPLANTINE, F; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MILLER, C.; UNDERWOOD, T. **Dissecando Stephen King**. Conversando sobre terror com Stephen King. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROGAK, L. **Stephen King, a biografia** - Coração assombrado. Rio de Janeiro: Editora Darkside, 2013.

SKAL, D. J. **The Monster Show**. A cultural history of horror. Nova York: Faber and Faber, 2001.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WALTY, I. L. C. **O que é ficção?** São Paulo: Brasiliense, 1985.



O **s monstros de Max**

GRUBER, Phellip Willian de Paula

Introdução

Onde vivem os monstros, de Maurice Sendak, é uma obra ímpar na literatura infantil. Seu impacto transformou o modo de editoração infantil e atingiu, anos depois, a linguagem cinematográfica.

Buscando compreender os significados presentes na obra original e fílmica é que a trajetória deste trabalho partiu da obra impressa para o longa-metragem, pautando cada tópico na especificidade da linguagem durante a caracterização da subjetividade de Max e no seu encontro com os monstros que o acolhem.

Para lançar luz sobre os modos de relacionamento de Max com os monstros, utilizamos a teoria desenvolvida por Maria Esther Maciel em seu livro *Literatura e animalidade* (2016). De acordo com a pesquisadora, a visão de animalidade tem encontrado outros olhares para a aquilo que, dos animais e das bestas, fantásticas e mitológicas, era considerado nocivo à racionalidade humana. Se, tradicionalmente, as palavras “besta” e “animal” traziam conotações pejorativas e desprovidas de sanidade e conhecimento, outras pesquisas, como a de Jacques Derrida e Michel de Montaigne, apresentam um novo ponto de vista, que prevê no animal, um conhecimento sobre ambiente em que vive, de modo que o interpreta de acordo com sensações difíceis de serem compreendidas por aqueles chamados humanos.

Nesse sentido, a conexão entre literatura e

animalidade se insere na possibilidade de olhar poético para este outro animal. A alteridade radical intensifica-se no paradoxo homem e animal na fissura causada pelo olhar poético: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA apud MACIEL, 2016, p. 43).

Maciel debruçou-se sobre autores que utilizaram de um bestiário particular, em que o olhar animal é enaltecido e valorizado, de modo que uma nova visão de mundo é apresentada para o espectro do racional no homem. Autores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Kafka e Jorge Luis Borges são exemplos de autores que, em determinada produção, apresentaram esta nova cosmovisão sobre a realidade.

Esta zoopoética se estende, por exemplo, para bestiários que também incluem em seu escopo modos animais fantásticos e mitológicos, tais como os de Augusto Monterroso, Victor Sosa e, é claro, do próprio Jorge Luis Borges. É este modo de encarar a animalidade do bestiário fantástico que coincide com o olhar poético com que Max, em *Onde Vivem os Monstros*, nos apresenta aos monstros, tanto no livro ilustrado por Maurice Sendak, quanto no filme dirigido por Spike Jonze.

O livro

O livro de Sendak é considerado um grande marco do gênero livro infantil ilustrado. A caracterização do personagem e dos seus coadjuvantes não apenas marcou a maneira como ele tomou como complexo o universo infantil, mas também abriu os campos para a relação entre imagem (figura) e escrita (texto verbal).

Para compreendermos melhor o funcionamento da linguagem do livro, podemos partir da discussão promovida por Nikolajeva & Scott (2011), na diferenciação entre o livro com ilustração e o livro infantil ilustrado. Segundo as autoras, tendo como base vários estudos da relação entre palavra e imagem, a principal diferenciação se dá na relevância dos códigos utilizados no livro.

O livro com ilustração, diferente do livro infantil ilustrado, apenas utiliza das imagens como elemento alegórico e não de construção narrativa.

Uma narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens. Com isso, ela se torna uma história ilustrada; em que as imagens são subordinadas às palavras. [...] o texto não depende de ilustrações para transmitir uma mensagem essencial (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 23).

A subordinação de um elemento sógnico em relação ao outro se torna a principal diferenciação dos subgêneros. O livro que não utiliza de texto verbal, por exemplo, é chamado de livro-imagem ou livro de imagem

e não entraria na categoria descrita pelos autores como livro infantil ilustrado, mesmo que as categorias sejam um pouco difusas e difíceis de limitar.

Embora as definições tornem-se escorregadias, os elementos de solidez na teoria possibilitam uma terminologia própria ao sistema dos livros infantis ilustrados, sobretudo com o auxílio do conceito cunhado por Kristin Hallberg que, de acordo com Nikolajeva & Scott (2011), “distingue o livro com ilustração do livro infantil ilustrado, sendo o último baseado na noção de iconotexto, uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 21).

O texto iconoverbal, desta forma, carrega diversos códigos que trabalham na construção de sentido do texto, podendo ora pender para a materialidade da narrativa pela imagem, ora pelo texto, mas coincidindo, sobretudo, para a relação intrínseca entre os dois.

Para Nikolajeva & Scott (2011) as relações entre palavra e imagem podem gerar várias formas de relação, seja como forma de alternância, redundância, amplificação, complementação, etc. Seus esforços se concentraram nas formas de composição em que há o reforço ou o contraponto:

Se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. [...] Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas

ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 32-33).

A noção de contraponto nos auxilia a perceber o esquema iconoverbal de *Onde vivem os monstros*. Segundo as autoras, no livro em questão há a utilização do contraponto de modalidade, na medida em que o texto verbal e as imagens parecem fornecer noções distintas de realidade e imaginação.

Podemos perceber isto no afastamento do texto com a imagem no momento em que a descrição das palavras também toma forma no código visual.

Pensemos: apesar de o texto descrever que “Naquela mesma noite nasceu uma floresta no quarto de Max”, a concretização do fato pela imagem coloca em cheque a própria natureza do texto, isto é, o gênero em questão – seja realista ou fantasioso – não parece ser fornecido fielmente.

Figura 1

a mãe dele a chamou de "MONSTER"
e Max disse "OLHA QUE EU TE COMO!"
e acabou sendo mandado para a cama com amorinho.



Há um salto do realismo das primeiras imagens e texto verbal para um universo mágico e absurdo que parece habitar dentro do quarto de Max. Esta outra distinção também marca o livro, uma vez que o narrador, embora seja em terceira pessoa, isto é, demonstre impessoalidade com o narrado, a matéria narrada parece pertencer à esfera da subjetividade de Max, promovendo, inclusive, um contraponto do ponto de vista, em que a visão do narrador se confunde com a subjetividade do próprio protagonista.

Figura 2



Este contraponto pode ser percebido também na utilização espacial das imagens (Figura 1). As primeiras imagens do livro aparecem com um grande requadro. Estas molduras parecem diminuir até o crescimento completo da floresta, momento no qual, as imagens começam a ocupar toda a metade da página dupla, até preencher o espaço inteiro, inclusive suprimindo o texto ou dividindo seu espaço com ele (Figura 2).

A ambientação, neste momento, parece demonstrar extrema relevância para a construção da trama, possibilitando percebermos as diretrizes que sugerem os caminhos de leitura do texto.

A moldura é um elemento visual de ambientação extremamente poderoso. Ela em geral cria uma sensação de distanciamento entre a imagem e o leitor, enquanto sua ausência (isto é, uma ilustração que cubra

a área inteira de uma página ou de uma página dupla) convida o leitor a entrar na imagem. As molduras que progressivamente diminuem e então desaparecem em Onde veivem os monstros, de Maurice Sendak, refletem a mudança no estado de espírito do personagem (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 87).

Ao criar um processo de leitura que introduz o leitor ao universo mágico de Max, a obra desenvolve um hipercódigo dentro do seu sistema, isto é, uma relação entre os signos que, com base na alteração do plano de expressão da figura – a alteração das molduras –, passa a generalizar um significado para o todo. Assim, compreendemos a construção da subjetividade de Max e a relevância da sua fabulação para a escolha narrativa.

O que esta leitura promove, além da reflexão acerca do entrar do livro na imaginação de Max, é a investigação e relato com as escolhas do foco narrativo e da narração pelas imagens. O texto verbal e a imagem se complementam na construção temporal da narrativa, inclusive promovendo a contradição aparente entre o tempo de chegar a sopa – tempo curto – e o longo período de Max na ilha.

Nikolajeva & Scott (2011) analisam o funcionamento temporal na construção do iconotexto da obra. No contexto nós temos cenas em que o protagonista parece correr – próximo a uma escada. A página dupla seguinte mostra o menino sendo, através da sentença, enviado para a cama, por consequência da bagunça realizada. Logo em seguida, seu quarto se torna o início de uma floresta, possibilitando

a viagem para a ilha dos monstros. O que as autoras percebem é a transição temporal ocorrida entre uma cena e outra, ao longo do livro, que configura a dicotomia subjetiva-objetiva da obra:

A elipse entre essa e a próxima página dupla, embora intensificada pelo índice temporal “naquela mesma noite”, também é indefinida. O livro inteiro reflete uma tensão na percepção subjetiva do tempo por uma criança, vivendo vários anos em sua imaginação, e o tempo adulto objetivo, que pode tomar apenas alguns minutos, antes de a mãe subir com o jantar quente do menino (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 220).

A elipse visual é ainda constantemente acrescida pelo texto. No momento em que Brás inicia sua viagem, a imagem mostra apenas uma cena da viagem – ele dentro do barco – enquanto o texto verbal amplia: “navegou noite e dia / semana vem semana vai” (SENDAK, 2009, p. 21-22).

A impossibilidade de fixação em um dos polos da construção dúbia da narrativa se dá também na repetição da janela nas últimas páginas dupla. A imagem, ao fim do livro, apresenta, na janela, a lua cheia. Sua presença contradiz a primeira aparição da lua, antes do seu quarto se transformar em uma floresta, quando ela era ainda minguante. O tempo de transição da lua parece condizer com o tempo subjetivo de Max, em que ele conviveu com os monstros, em oposição a tempo objetivo da chegada do jantar.

Outros aspectos da ambientação também funcionam como manipulação do continuum do plano expressivo para a eficácia da comunicação do texto. De acordo com Nikolajeva & Scott (2011) a ambientação define a natureza da história, aspectos de gênero, possíveis aspectos temporais e de mudanças de situação – espaços de conflito ou conforto, além de possibilitar a caracterização dos personagens, em alguns casos.

Este é o caso, segundo os teóricos, de *Onde vivem os monstros*. Para as autoras, o livro infantil ilustrado pode se utilizar da fala e ação dos personagens para a sua caracterização. A mãe de Max é caracterizada através da sua fala, quando o chama de “Monstro” e da sua ação, isto é, a sua ordem de que Max vá para a cama sem o jantar.

Mas, além destas formas de caracterização há ainda a caracterização realizada pela configuração da imagem que acompanha a ordem da mãe e castigo de Max. Segundo as autoras, “o quarto frio e vazio de Max [...] é uma indicação reveladora sobre sua mãe, embora ela nunca apareça no texto visual” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 140). Ainda que sua mãe demonstre cuidado com Max, ao garantir sua comida, ao fim da história, o que o “quarto frio” caracteriza é a dificuldade, ou mesmo ausência, dela em compactuar com a fabulação do protagonista, tornando o espaço, que a caracteriza também, como um aspecto da dicotomia estranho *versus* maravilhoso.

A hipercodificação do espaço como elemento de caracterização do personagem se revela como continuum

da obra, uma vez que esta forma do código não apenas aparece com a personagem mãe como também na elaboração da subjetividade de Max. Conforme o texto revela o estado de espírito de Max, como já dito acima, há a aproximação dos monstros dentro deste estado.

Os monstros revelam uma importante característica da obra, sobretudo na sua relação estreita com o psicológico de Max. Os textos de Maurice Sendak são muito conhecidos por expressar no exterior das figuras as características da psique dos seus personagens – como podemos ver, além de *Onde Vivem os monstros*, em *Outside Over There* e *In the night kitchen*. Na obra em questão, os monstros representam

[...] as agressões e impulsos antissociais da criança [...]. Conforme já assinalado, os monstros não são meramente ferozes, pois seu caráter grotesco é moderado pelas linhas curvas e cabelos crespos com que são retratados; as agressões da criança, embora pareçam monstruosas para ela, na versão não são muito terríveis (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 135).

O impulso animalesco do menino se revela na sua presença na ilha em que os monstros habitam. Seu espaço de reinado é criado pela sua capacidade de criação de todo um lugar em que a monstruosidade – nominada pela sua mãe – reina. Embora os traços sejam delicados, como descritos acima, para ele a animosidade do ambiente é o lugar onde ele pode mandar inclusive na concepção do espaço.

Podemos perceber seu ponto de vista na imagem em que ele aparece de costas para o leitor, sugerindo, pela primeira vez no livro, uma perspectiva dele mesmo. Outro momento que parece sugerir os aspectos subjetivos de Max, se dá na presença, logo no início, de um desenho feito por ele (Figura 3).

Figura 3



A imagem, que mostra ele descendo às escadas, apresenta, na parede acima do cachorro, um desenho assinado por Max. O desenho é de um dos monstros presentes na ilha, o que funciona como *flashforward* da narrativa, mas também apresenta a autoria da figura do monstro por parte do menino.

Toda a confecção da narrativa parece caminhar para

a transição iconoverbal do fantástico: temos a elaboração imaginativa e mágica da ilha dos monstros e o universo rígido da objetividade do estranho, realista. Os monstros configuram o aspecto que mais se aproximam desta relação, uma vez que parece interligar-se à dificuldade encontrada por Max para lidar com sua vontade de fazer bagunça e a organização da mãe.

Em suma, a configuração dos monstros exemplifica a verdadeira temática do livro, ambientando a discussão da psique de Max. Os monstros existem para suprir a necessidade de compactuar com um mundo da bagunça, em que ele, por obviedade de criador, é rei. Ele os faz seguir suas regras de bagunça, e não as regras da mãe. Mas a mudança da lua parece indicar que o seu espaço continua sendo contínuo na narrativa. Mesmo quando ele volta da ilha onde estão os monstros o seu universo ficcional parece pertencer ao lugar de retorno.

Podemos inferir também a orientação de Max para o encontro com os monstros. Se todo o universo narrativo se passa dentro da sua subjetividade, sua escolha pelos monstros e por este lugar de espaço selvagem é arbitrária para a sua auto definição.

A narrativa descreve o encontro de Max com um universo fantástico e mítico, onde os monstros dividem com ele a “selvageria” recusada pela mãe e adotam este estado monstruoso como leis que regem esta ilha.

Por conseguinte, a escolha de Max por esse universo parece ser baseada na possibilidade de experimentar outra

forma de vida que não aquela compartilhada por humanos, de modo que seu lado animalesco floresce no acordo desenvolvido com os monstros. O que Max experimenta, nesse tipo de relacionamento, é uma espécie de alteridade radical, descrito por Maria Esther Maciel como “um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade” (MACIEL, 2016, p. 22).

Max é mandado para a cama por ter tratado sua mãe com desrespeito. Ao incitar que a comeria, a criança rompe com uma regra implícita de que todo filho não deve dizer coisas desse tipo para a mãe. Ele, por sua vez, lança-se para um mundo em que as regras não são estas regidas pela lógica racional de mãe e filho. A criança parece procurar um novo modo de enxergar as relações, similar àquela que apenas os monstros poderiam vivenciar e defender.

Os modos de recepção dos monstros à Max revelam esse espírito animalesco com que os monstros encaram as formalidades e relacionamento: “E quando ele chegou aonde vivem os monstros [...] eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes [...] e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras [...]” (SENDAK, 2014, p. 22-23).

O menino viaja para um lugar em que seu comportamento não só é aceito, como determina as interações entre os habitantes da ilha. Sua disponibilidade para este outro modo de ver a realidade o conduz, inclusive, para dominar sobre os monstros: “ [...] até que Max disse ‘QUIETOS!’ e amansou todos eles com o truque

mágico de olhar nos olhos amarelos deles sem piscar nem uma vez [...] e eles ficaram com medo e disseram que mais monstruoso do que ele não havia” (SENDAK, 2014, p. 24-25).

Ele parece sentir-se à vontade com este modelo de relacionamento. Seu comportamento não aceito pela mãe é exatamente aquilo favorece sua estadia no lugar onde vivem os monstros. Ele os domina e é proclamado rei, tendo como principal ordem “dar início à bagunça geral!” (SENDAK, 2014, p. 27).

A vontade de fazer bagunça de Max manifesta o seu lado animal e este lado só pode manifestar-se no espaço da ilha dos monstros. Para acessar este espaço, sua subjetividade é acionada, mas é um outro lado, acessado narrativamente, isto é, através da poeticidade, que revela ao menino suas possibilidades de ser monstro.

De acordo com Derrida, o encontro com a animalidade acontece justamente no espaço da poeticidade e para Max poder encontrar este seu lado animal, exercita sua potencialidade de criador de um novo mundo para poder reconhecer-se “bicho” daquela ilha.

Contudo, é justamente a convivência intensa com os monstros que fazem Max perceber o quanto sua casa e a sopa de sua mãe são importantes para ele. Passar um longo tempo com o seu lado monstruoso fez com que conhecesse, gradativamente, seu lado mais humano.

Semelhante pensamento é apresentado por Maciel (2016) em seu estudo. De acordo com a pesquisadora,

é através do encontro com o lado animal do homem que ele pode reencontrar seus traços humanos, em um movimento de alteridade significativa. A autora defende que os experimentos literários de Kafka fizeram com que as fronteiras entre homem e animal permanecessem problematizadas e que essas fronteiras

demandam, mais do que nunca, uma abordagem pautada no paradoxo, visto que, ao mesmo tempo que são e devem ser mantidas – graças as inegáveis diferenças que distinguem os animais humanos dos não humanos –, é impossível que o sejam mantidas de modo idêntico, já que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornarem humanos (MACIEL, 2016, p. 19).

Max reconhece seus traços humanos, de fome e laços familiares, na medida em que se afasta deles para vivenciar sua animalidade junto dos monstros. Sua singularidade, de humano entre monstros, é enfatizada, principalmente, na descrição do seu barco: “[...] Max entrou no barquinho que era só dele e deu adeus [...]” (SENDAK, 2014, p. 37). O barco era só dele e sua humanidade o diferenciava daqueles que eram os monstros. Só ele era aquele que foi, poeticamente, monstro e humano, vivendo entre a fronteira que o definia.

Este espaço fronteiro entre menino-monstro é o que também movimenta, de outra maneira, o longa-metragem dirigido por Spike Jonze, de 2009.

Os monstros na tela

Muito se discute sobre a adaptação de obras literárias para o cinema. O debate amplia-se ainda mais quando o assunto se refere à produção de um livro infantil ilustrado. Evidentemente a questão dos aspectos visuais amplia a relevância da “fidelidade” e problematiza o tema a nível narrativo e icônico.

No entanto, não nos interessa neste momento, levantar discussões a respeito da adaptação, uma vez que

a fidelidade ao texto literário deixa de ser uma exigência, por dois motivos básicos: porque o filme é uma obra de arte e porque, ao usar o texto literário como base, o filme é resultado de uma leitura específica. O diretor, depois de ler o texto, o transforma, ao aplicar sobre ele informações que fazem parte de sua bagagem cultural (KOBBS, 2007, p. 60).

Assim, o texto cinematográfico é visto como uma entidade artística particular em que suas regras não se baseiam nas regras estabelecidas no texto literário do qual veio a se originar. Resta, no entanto, nos perguntarmos quais elementos o diretor Spike Jonze abriu mão para a construção da sua obra fílmica e quais relações se estabelecem com o livro no qual se baseou.

A distinção com o enredo da história já se estabelece na estrutura narrativa e diferença entre as linguagens. Alguns vazios criados pelo livro aparecem com mais relevância na obra fílmica e a história se obriga a inserir elementos ainda não revelados no livro infantil ilustrado.

O prólogo do filme é muito semelhante às primeiras páginas do livro ilustrado. A cena mostra Max correndo e articulando alguns sons semelhantes ao de lobos e cachorros. Ele aparece descendo, correndo, escada abaixo atrás do seu cachorro. A cena remete diretamente à página que mostra Max correndo da mesma forma, em que temos o foco narrativo anunciando as travessuras de Max “uma atrás da outra” (SENDAK, 2009, p. 6-7).

A cena, remontando o episódio narrado no livro, dá o tom de todo o filme e constrói, inicialmente, a relação intrínseca com o universo das duas obras – Max e a sua “monstruosidade”. A continuidade, no entanto, do filme, constrói outras formas narrativas para inserir a problemática do filme e o drama do protagonista.

A narrativa fílmica se utiliza de diversos elementos para contar a história de Max. Temos vários signos visuais, verbais e de áudio, além de elementos de edição e captação de som, que corroboram para a visão criada para o conjunto. Chamamos esta voz construtiva, com a definição de Chatman (1990), de autor implícito:

o autor implícito é o agente intrínseco à história cuja responsabilidade é o design completo – incluindo a decisão de comunicar o filme através de um ou mais narradores. O narrador cinematográfico são agentes de narrativas e não os criadores dela.

[..] poderíamos distinguir entre um apresentador da história, o narrador (que é um componente do que discurso), e o inventor tanto da história quanto do discurso (incluindo o narrador): o autor implícito - não

como a causa original, a pessoa biográfica original, mas sim como o princípio dentro do texto ao qual atribuímos as tarefas inventivas (CHATMAN, 1990, p. 132-133, tradução nossa).

Esta voz construtiva do texto é revelada nas instâncias narrativas da obra e dá subsídios para a construção de sentido do próprio texto. Nas cenas sucedem o prólogo do filme, nós temos a tentativa de Max de encontrar amigos para dividir sua brincadeira com um Iglu. Sua irmã o ignora e os amigos dela acabam destruindo a casa por ele construída com neve. Toda a cena também funciona como elemento narrativo e manifesta, por esta voz autoral, a construção de alguns personagens relevantes para a motivação de todo o filme, sendo eles, o próprio Max e a sua irmã.

A cena já explora a dificuldade de Max com o seu universo imaginativo e a ausência de vozes que encontram o seu tom. Ele brinca com a cerca, dando ordens para ela, e provoca os amigos da irmã, até que eles destroem sua construção.

O momento, no entanto, diverte Max nos instantes iniciais – podemos perceber isto também no uso da música. A trilha, que se utiliza de várias vozes infantis, manifestam no ritmo e na intensidade, o temperamento do menino no início da brincadeira e no fim dela.

Este momento já sintetiza algo que repercutirá ao longo da trama: a criatividade de Max e a sua tentativa de comunicação por vias de uma linguagem animalesca.

Ele desenvolve um senso de brincadeira e a inicia com os adolescentes, mas eles parecem não corresponder com as expectativas desenvolvidas pelo menino.

No momento em que um dos jovens pula sobre a construção e a destrói, a música é interrompida drasticamente, simulando a quebra do ideal de diversão criado por Max. Ele brinca com os jovens até a destruição do seu iglu e abre caminho para um elemento narrativo importante.

A importância da construção atinge, ao longo do filme, proporções cada vez maiores. Há, no entanto, a primeira aparição da dicotomia entre o imaginário e o mundo real com que Max tem que conviver. Eles destroem o seu ambiente de proteção – seu lugar de socorro frente o ataque de bolas de neve. Sua proteção se revela, sobretudo, como elemento imaginativo, como um forte infantil, que se desfalece sob a condição frágil do material real utilizado: a neve.

O momento desencadeia na primeira ação “monstruosa” de Max. Ele vai até o quarto da irmã e destrói alguns pertences dela que se relacionam com ele. Ele também molha todo o quarto com a neve que está presa na sua roupa.

Novamente, a trilha acompanha a ação do menino até o exato momento em que ele para com a destruição. A música, neste momento, aparece com notas repetitivas e acompanhando uma melodia em tons menores – o que compõem o clima ainda mais raivoso e introspectivo do

menino.

O momento seguinte ao descontrole no quarto da irmã o leva ao próprio quarto, onde há uma série de elementos narrativos que o autor implícito da obra deixa, seguindo a teoria retórica de Chatman (1990), para a reconstrução dos sentidos do filme por parte do espectador.

Figura 4



O narrador – através da imagem – nos apresenta o quarto de Max. Há, após a apresentação do espaço do quarto, uma cena em que alguns bonecos estão em uma cidade toda feita de material reciclado, retirados de rolinhos de papel higiênico. Em seguida podemos ver uma espécie de casa feita de gravetos, seguidos por um globo com uma inscrição escrita pelo pai de Max. A inscrição (Figura 4) indica a possibilidade de Max de ser dono de um mundo todo, anunciando a capacidade do seu reinado de um mundo criativo, como a ilha dos monstros. Além disto, todos os elementos narrados pela cinematografia anunciam esquemas parecidos na ilha, como a pequena cidade em miniatura feita por Carol ou mesmo o grande

forte construído por Max e os monstros no posterior clímax da história.

Também podemos perceber um *flashforward* da temática que envolve a viagem de Max, quando ele pega um pequeno barco e com a mão brinca com o objeto, navegando sobre o edredom que cobre o seu corpo. Todos os elementos visuais compostos na cena anunciam os aspectos visuais e significativos da sua viagem até a ilha.

Os agentes narrativos utilizados nesta cena funcionam da mesma maneira que o desenho de Max, na segunda página dupla do livro, e anuncia a autoria do menino sobre os monstros da ilha. Durante o filme, mais do que os elementos pragmáticos da sua viagem e estadia na ilha – o barco, o forte, o globo como lugar – nós temos o drama de Max também construído pela trilha que manifesta também o estado emocional do personagem.

Uma distinção com o livro de Sendak também se apresenta nesta cena. O globo, dado pelo pai, revela uma personagem que em nenhum momento aparece no livro ilustrado. Além da sugestão da presença, e importância do pai, há o seu divórcio com a mãe ou a sua morte (o filme não dá clara a questão). A presença de um suposto namorado da mãe é que leva toda a briga e fuga do menino para a ilha dos monstros.

Vale enaltecer, neste momento, a importância do *score*¹ na cena e, indiretamente, em longo o longa

1. *Score*, entendido por Berchmans, como o equivalente, na língua inglesa, para a expressão “música original do filme”, adotado aqui no texto por sua facilidade no corpo do texto.

montagem. Já dissemos da importância da trilha nas primeiras cenas do filme, mas esta relevância se dá em vários momentos do filme e expressam a condição emocional e de construção psicológica do protagonista.

Segundo Berchmans (2006), o *score* do filme é utilizado, muitas vezes, para trazer emoção à imagem, intensificar seu esquema de envolvimento do espectador em função da temática e situação fílmica. O autor, no entanto, esclarece sobre alguns exemplos em que o *score*, ou a trilha

Também pode desempenhar uma função mais sutil quando busca descrever o estado emocional do filme e dos personagens. Nestes casos, a música pode criar um clima psicológico para determinadas cenas, revelar tensão que não está explícita na imagem, prenunciar algo que pode reverter a expectativa do espectador, ou ainda “enganar” a audiência [...] (BERCHMANS, 2006, p. 26).

Este parece ser o caso de *Onde vivem os monstros*. O *score* do filme condiciona o estado de espírito do personagem principal. Quando a cena manifesta alegria ou “monstruosidade” por parte de Max, a trilha intensifica a melodia e ritmo, utilizando de compassos mais rápidos e com tons maiores. Em contrapartida, as cenas em que Max parece manifestar melancolia, como no caso do quarto, as músicas soam com compassos mais lentos e melodias em tons menores, favorecendo para a morbidade da cena e para a tristeza do protagonista.

O *score*, neste caso, parece funcionar da mesma maneira com que os requadros funcionam no livro infantil ilustrado, isto é, manifestando o estado de envolvimento do personagem com a situação vivida, revelando, como instância narrativa, os aspectos emocionais do protagonista. Além das músicas se utilizarem de variações teórico-musicais para manifestar a psique da personagem, elas se apresentam, em sua maioria, de vozes de crianças para entoar as canções, aproximando mais ainda os signos levantados pela melodia e ritmo com o universo imaginativo e infantil de Max.

O *score* também simboliza a transição emocional do menino no salto que dá para o mundo dos monstros. As melodias variam de tons maiores para maiores, simbolizando os contrastes do seu lado humano e monstruoso. Da mesma forma, aumentam em intensidade e ritmo de acordo com as suas brincadeiras, sejam no início do filme, com os amigos da sua irmã, ou com os monstros, já na ilha.

Um dos momentos e que a música parece carregar o drama pessoal de Max se dá na cena em que ele conta uma pequena história para a sua mãe. Deitado no chão, embaixo da mesa em que ela trabalha, ele narra as desventuras de um vampiro sem dentes. A cena é acompanhada por um *score* que se utiliza de um compasso 2/4, sugerindo, através da calma do ritmo, a solidão reservada pelo menino. Além disto, a trilha acompanha uma letra, escrita pela compositora Karen O, que fala sobre os *Worried shoes*, isto é, os sapatos preocupados.

O uso dos sapatos preocupados podem representar os caminhos de Max, que somam-se a melodia calma e o tema melancólico da história narrada por ele para a mãe:

Era uma vez dois edifícios. Dois edifícios bem altos que podiam andar. E tinha uns vampiros. Um dos vampiros mordeu o edifício mais alto e seus dentes caninos quebraram. Aí, todos os outros dentes caíram. E ele comentou a chorar. Então, os outros vampiros perguntaram: “Por que você está chorando? Não são só dentes de leite?” , e ele respondeu, “Não. São meus dentes definitivos.” E os vampiros viram que ele não poderia mais ser vampiro... e o abandonaram. Fim.

A história manifesta vários elementos importantes para a construção das significações possíveis da narrativa. O momento que Max tem com a mãe revela não apenas a sua capacidade de criação de uma história, mas também a prática do menino da invenção delas. A mãe pede a história e, enquanto ele narra, ela escreve, sugerindo uma prática já realizada pelos dois.

Essa possível prática criativa por parte de Max, simboliza o seu encontro com espaços poéticos, em que o menino experimenta outras visões de mundo através de narrativas sobre seres fantásticos, como vampiros e, é claro, monstros.

Isso corrobora com a visão apresentada anteriormente de que Max experimenta um mundo poético-narrativo quando embarca para o mundo dos monstros. No filme, diferente das agressões verbais e

teimosias apresentadas no livro, o ápice da sua fuga é condicionado pelo ato do menino de morder a mãe. Após a mordida é que ele dispara correr, encontra o barco e segue para o lugar que se identifica como monstro.

O ato de morder a própria mãe revela, em um momento claro, a condição animal com que Max dialoga com o mundo em que vive. Morder é um ato de ruptura com o que se espera de uma criança humana, mas é a maneira que ele encontra de manifestar sua insatisfação com a mãe e o seu novo relacionamento.

Sua trajetória também o leva, assim como no livro, para um encontro consigo mesmo e com seu lado humano. É a experimentação dessa poética monstruosa, em que morder e gritar faz parte das relações, que o leva a perceber o cuidado da mãe e o seu relacionamento com ela.

Nesse sentido, o *score* manifesta os saltos de Max para este outro lado monstruoso, de modo que as diferenças entre melodias calmas e com menos intensidade para as com mais batidas e compassos rápidos revelam essa transição de menino para monstro e o contrário.

O longa-metragem, assim como o livro, apresenta uma criança que experimenta um novo modo de comportamento, baseado na experiência poética de criar um mundo onde o que é monstruoso é celebrado. Sua experiência nessa ilha o insere, momentaneamente, em um modelo de vida animal e, em última análise, extremamente humano.

Referências

BERCHMANS, T. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

CHATMAN, S. **Coming to Terms**: the rhetoric of narrative in fiction and film. New York: Cornell University Press, 1990.

ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KOBS, V. D. A invasão silenciosa da visualidade. **Scripta UNIANDRADE** – Revista da Pós-graduação em Letras, Curitiba, n. 5, p. 59-70, 2007.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro Ilustrado**: palavras e imagens. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SENDAK, M. **Onde vivem os monstros**. [1963]. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.



*O*enlouquecimento do subjétil nos
sortilégios de Antonin Artaud

SKEIKA, Jhony Adélio

Introdução

Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, ator, dramaturgo, teórico e esquizofrênico francês, cuja obra, completamente multifacetada, é composta por um entrecruzamento entre literatura, teatro, artes plásticas, cinema, rádio – escritos que vão desde peças teatrais, ensaios, manifestos, poemas e teoria sobre as artes em geral até desenhos e pinturas, além de toda uma produção epistolar generosa; há muitas antologias de textos que foram organizadas pelo próprio Artaud, com ensaios, cartas, recortes, fragmentos e desenhos que se misturam visceralmente. “Poeta maldito” e esquizofrênico diagnosticado, Artaud experienciou na pele o despotismo dos métodos psiquiátricos do início do século XX, denunciando as mazelas do cárcere manicomial e, a partir disso, rebelando-se abertamente contra as convenções artísticas, culturais, políticas e ideológicas, cujos resultados podem ser percebidos em toda a sua produção.

Em seus textos, é notória a presença de inúmeras imagens mescladas à sua escrita, sem falar nas obras puramente picturais compostas de desenhos, pinturas, retratos, autorretratos, projetos gráficos que parecem ser parte orgânica e visceral da sua expressão artística. Mesmo encarnando uma escrita concreta, supostamente organizada em folhas de papel pautadas (ele escrevia em cadernos escolares), pode-se perceber que sua linguagem está prestes a romper a materialidade, prestes a “enlouquecer o subjétil” (DERRIDA, 1998),

o que pode ser inferido a partir dos inúmeros rabiscos, rasuras, queimaduras e furos no papel que se misturam insolitamente à sua escrita e aos seus desenhos.

Ao meu ver, estaria no tratamento dado à linguagem a excentricidade desse esquizofrênico, mas não é devido à sua “doença” que afirmo que ele exercita uma “Esquizolinguagem”, e sim porque sua conduta perante à sociedade e ao sistema artístico-literário se mantém na contracorrente, criando para si um não lugar em meio aos lugares preestabelecidos – outros também fizeram isso sem serem esquizofrênicos diagnosticados, como é o caso do Conde de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse (1846-1870), poeta uruguaio que viveu na França, cuja produção, sempre às avessas, propunha uma rebelião individual contra as todas as convenções e institucionalizações, subvertendo a tradição literária a ponto de receber também o epíteto de “poeta maldito”, ao lado de Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e alguns outros¹.

Artaud se opunha à tradição literária europeia de maneira enfática, criticando tendências, posicionando-se politicamente, criando uma dicção própria de linguagem, inserindo-se no sistema da língua oficial, o francês, muitas vezes a ponto de parodiá-la. Nesse rumo, de acordo com André Silveira Lage (2008), a prática do enlouquecimento da língua vai atingir seu grau máximo de intensidade, vibração e dissonância com a articulação de vocábulos

¹ Essa distinção é teorizada por Paul Verlaine em *Les poètes maudits* (*Os poetas malditos*), de 1884.

corporais, sílabas inventadas que ficaram conhecidas como as Glossolalias² de Artaud. Sua escrita híbrida, desmontada, queimada, rabiscada, perfurada, martelada, desenhada, está sempre em vias de experimentação, criando inusitadas construções, tensionando os códigos que lhe são possíveis.

Para Jacques Derrida (1998, p. 46-47), na obra de Artaud, “a pintura – a cor, mesmo que seja a cor preta –, o desenho e a escritura não toleram nenhuma parede divisória, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias”. Assim, seus textos são compostos por uma pictografia que é fruto de uma trajetória daquilo que literalmente está apto a atravessar o limite entre a pintura e o desenho, entre a imagem e a escrita verbal, entre a palavra e a representação cênica.

Com base nisso, a proposta deste estudo é analisar sete cartas-desenhos – *Les sorts* ou *Sortilégios* – que Artaud enviou entre 1937 e 1939, a fim de refletir sobre como acontece a performatividade da pictografia desses textos. Cabe destacar que este trabalho é parte da minha tese de doutorado intitulada *Ecos de Esquizolingagem em Clarice Lispector e Antonin Artaud*, que teve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, a quem agradeço.

2 Glossolalia designa o dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas.

Enlouquecer o subjétil

Antonin Artaud, desde sua adolescência, em Marselha, escrevia e publicava poemas de estilo simbolista, mas sua formação artística acontece mais especificamente com sua mudança para Paris em abril de 1920, com quase 24 anos de idade. É lá que o jovem marselhês terá contato com toda a vasta produção de teatro, poesia e pintura que despontava na capital francesa, não só fruto da *Belle Époque* (1900-1914³), que acabava de deixar marcas visíveis em todo o cenário cultural e urbano, mas motivada também por ideias vanguardistas de renovação estética. Devido ao seu envolvimento com a revista *Demain*, organizada por seu médico Édouard Toulouse (1865-1947), e a *L'Œuvre*, boletim do teatro dirigido por Lugné-Poe, Artaud atuará como crítico teatral, além de publicar seus poemas, artigos e ensaios sobre as artes plásticas, revelando seu gosto e concepção artística. Em um de seus textos de crítica, reflete: “*Pourquoi peint-on ? On peint pour dire quelque chose et non pour vérifier des théories. Et, ce qu'on a à dire, on ne peut pas le dire autrement qu'avec les formes qui nous entourent. Quand nous disons quelque chose, c'est elles que nous disons*”⁴. (ARTAUD apud THÉVENIN, 1986, p. 10).

3. Cf. JULIAN, Philippe; VREELAND, Diana (org.). **La Belle Époque**. Catálogo de uma exposição do Museu Metropolitano de Arte. Nova Iorque: The Met, 1982.

4. “Por que se pinta? Pinta-se para dizer alguma coisa e não para verificar teorias. E, o que se tem a dizer, não se pode dizer de outra forma senão com as formas que nos rodeiam. Quando dizemos alguma coisa, são elas que nós dizemos” (tradução minha).

Porém, essas formas não têm um sentido previamente estipulado, mas correspondem a algo que o pintor acabou de descobrir e que ele começa a desvelar perante a nós. Assim, “a obra não é um objetivo a se atingir, mas um meio” (THÉVENIN, 1986, p. 10)⁵ pelo qual significados podem evoluir. Isso implica desconsiderar a figura sacralizada do artista e do objeto, enquanto materialidade, em favor da expressão de um ideal de arte.

E pouco importa o erro na forma com que uma obra de arte é executada ou a falta de destreza do traço, se o dizer profundo do artista soube atravessar de alguma forma a tela ou o papel. A obra é um movimento cuja origem é um momento intenso e absoluto: o encontro daquilo que, do modelo, se passa nos olhos e na cabeça do artista (mesmo que seja um conceito, uma abstração) e o impulso de querer exprimi-lo é o que vai fazer sua mão se movimentar. E esse movimento continua para muito além do instante em que para a mão que se comunica. Isso faz vibrar e fremir a tela ou o papel perante o olho daquele que aprecia, e pode, muitos anos e séculos depois, continuar a executar o impulso nervoso que produziu o gesto (THÉVENIN, 1986, p. 10-13, tradução minha⁶).

5. L'œuvre n'est pas un but à atteindre, mais un moyen ».

6. Et peu importe le défaut de facture ou la maladresse du trait, si le dire profond de l'artiste a su traverser en quelque sorte la toile ou le papier. L'œuvre est un mouvement dont l'origine est un moment intense et absolu : la rencontre entre ce qui, du modèle (même si c'est un concept, une abstraction), passe dans l'œil et la tête de l'artiste et cette impulsion à vouloir l'exprimer qui va faire se mouvoir sa main. Et ce mouvement se poursuit bien au-delà de l'instant où la main qui l'a transmis s'est immobilisée. Il fait vibrer et fremir la toile ou le papier devant cet œil de l'autre qui regarde, il peut, bien des années ou des siècles après,

Dessa forma, uma obra de arte nasce de um ímpeto de expressão que atravessa a materialidade do suporte e a faz vibrar em incontáveis significados. O grande desafio do artista é fazer essa pulsão continuar seu movimento criativo para além dos limites da tela, do papel, da madeira, do traço, da forma e, principalmente, do tempo. Jacques Derrida, em *Enlouquecer o subjétil* (1998, p. 48), afirma que esta é dinâmica da *pictografia* de Artaud: quando a escritura verbal, o fonograma, a linha e a cor compõem um corpo coreográfico, musical, rítmico, teatral, desestabilizando a relação de representação entre o sujeito, objeto artístico e o seu subjétil.

“Subjétil” foi um termo utilizado pelo próprio Artaud em 1932, 1946 e 1947, as três vezes para se referir aos seus desenhos, os quais comumente apareciam em seus cadernos de notas e em muitas cartas remetidas a familiares e amigos. A primeira menção ao termo aparece em 23 de setembro de 1932, quando Artaud escreve a André Rolland de Renévill: “Incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 23). Naquela época, a legitimidade dessa palavra parecia duvidosa, já que os dicionários franceses ainda não reconheciam essa expressão utilizada por Artaud, acreditando ser um neologismo do século XX. Porém, Derrida afirma que “subjétil” é um termo bem mais antigo, aparecendo no século XVI nas cartas Jacopo da Pontormo a Benedetto Varchi no sentido de “sujeito”: “*sujet, soggetto*, designa a substância material

continuer à faire jouer l’influx nerveux qui avait produit le geste ».

da arte, *subjectum*, *hypokeimenon*” (LEBENSZTEJN apud DERRIDA, 1998, p. 26).

Essa ambiguidade do termo é bastante intrigante, já que etimologicamente sujeito vem de *subjectum*, que quer dizer “o que subjaz”, o subjacente, sendo a mesma origem de substância – aquilo que subsiste por si, o que é essencial, matéria de que é formado um corpo – (PRIBERAM, 2013). Assim, sujeito não é somente o que parece ser evidente, diante dos olhos, mas também o que subjaz, aquilo que está por trás da aparência. *Subjectum* é uma tradução romana do termo grego *hypokeimenon*, que especificamente significava “no fundo e sempre estava já presente” (Cf. REHFELD, 2005, p. 01). Assim, em se tratando de arte, sujeito, substância e subjétil são termos que caminham em uma estrita consonância, que é intensificada por uma subjetividade que marca a materialidade da obra, fazendo-a assumir o lugar de um sujeito, sem de fato o ser. É nesse sentido que se pode pensar na arte como meio de expressão da vida humana, já que encarna em sua substancialidade (papel, tinta, tela, madeira, mármore, etc.) toda uma subjetividade que subjaz ao material, ao subjétil – termo que, embora seja especificamente usado nas artes plásticas, parece concatenar toda essa complexidade.

A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto

quanto do sentido e da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou sua espessura presumidas deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então a do papel, do tecido, do painel. Uma espécie de pele, perfurada de poros (DERRIDA, 1998, p. 26).

Para além da materialidade, Artaud parece se referir ao subjétel como, de fato, uma instância subjetiva, capaz até mesmo de trair, como ele constatou em 1932. Paule Thévenin acha necessário enfatizar que “o desenho estava, talvez, na parte arrancada à carta. Antonin Artaud, achando-o finalmente demasiado revelador, tê-lo-ia retirado, rasgando a parte de baixo da página. Ele escreveu de fato: *subjétel*” (DERRIDA, 1998, p. 24). Pode-se entender trair em um sentido particular, como faltar a uma promessa ou romper um pacto de fidelidade, mas em Artaud o desenho parece ter traído um projeto de expressividade, saindo do controle e revelando, como afirmou Thévenin, muito mais do que deveria, tornando-se tão insuportável que o autor precisou destruir o seu suporte, ou seja, arrancá-lo da estrutura da carta.

“Chamaria isso de uma cena, a *cena do subjétel*, se nela já não encontrasse uma força para subtilizar o que sempre põe em cena: a visibilidade, o elemento da representação, a presença de um sujeito, até mesmo de um objeto” (DERRIDA, 1998, p. 23). Se um subjétel pode trair é porque há nele forças materiais, mas de repressão, que limitam a potencialidade expressiva, como uma camisa de força que tolhe a espontaneidade não normativa. Assim, é

justamente contra a postura despótica do subjétil que luta Antonin Artaud, combatendo com veemência a traição do material – o papel, a tinta, o figurino, o palco – e de sua convenção expressiva manifesta no traço, na cor, na palavra escrita e sua gramaticalidade condicionada, na representação mimética sacralizada por uma tradição.

*LES FIGURES SUR LA PAGE INERTE ne disaient rien sous ma main. Elles s'offraient à moi comme meules qui n'inspiraient pas le dessin, et que je pouvais sonder, tailler, gratter, limer, coudre, découdre, écharper, déchiqueter et coudre sans que jamais par père ou par mère le subjectile se plaignît*⁷ (ARTAUD, 2004, p. 1467).

Esse ataque às forças do subjétil, o exorcismo de toda imprecisão, vai ser uma dicção muito forte na produção da sua última década de vida. Violência, religiosidade, misticismo, sexualidade, guerra, loucura, etc. são alguns dos temas que figuram ecos nas cartas, cadernos e desenhos de Artaud, compondo mais que textos artístico-literários, mas amuletos, feitiços de combate ou de proteção, magias e rituais performatizados no seu Teatro da Crueldade.

Pictografia e magia

Les sorts (os *Sortilégios*) ou, como ele vai chamar mais

7. “AS FIGURAS SOBRE A PÁGINA INERTE nada diziam sob minha mão. Elas se me ofereciam a mim como mós que não inspirariam o desenho, e que eu podia sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar, retalhar e costurar sem que nunca por pai ou por mãe o subjétil se queixasse” (Tradução minha).

tarde (1947), *Gris-gris* são sete cartas-desenho (escritas, desenhadas, pintadas, queimadas, rasgadas/perfuradas) que Artaud enviou em 1937, quando estava na Irlanda, e em 1939, durante sua permanência no asilo psiquiátrico em Ville-Évrard, às quais ele instituiu o poder de proteger ou amaldiçoar seus destinatários: Lise Deharme – 5 set. 1937; Jacqueline Breton – 17 set. 1937; Léon Fouks – 8 mai. 1939; Sonia Mossé – 14 mai. 1939; Grillot de Givry – 16 mai. 1939; Roger Blin – 22 mai. [1939?]; Hitler/*Chancelier du Reich* – set. 1939.

Para Artaud, essas missivas conjuratórias funcionariam como uma espécie de magia, ação ritualística que tem na palavra, na imagem e no fogo sua força performática de realização. Nesse sentido, a escolha do termo *le sort*⁸ é muito propício, pois essas cartas querem ser como feitiços nocivos ou protetivos, textos imprecatórios que carregam na imagem (*image*) toda uma potência de magia (*magie*). Para enfatizar isso, em 1947, Artaud vai rebatizar esses textos chamando-os de *gris-gris* que, na simbologia religiosa africana (mais especificamente o Vodun do oeste da África), são amuletos fabricados por feiticeiros para proteger ou lançar maldições.

Esses famosos gris-gris ou fetiches que nos foram legados de nossos ancestrais que retomamos a coragem de ostentar abertamente e de exibir orgulhosamente não tinham senão funções unicamente simbólicas

8. *Sort*: poder sobrenatural que é suposto para definir o curso dos acontecimentos cuja causa não é determinada. Efeito nocivo atingindo um ser vivo ou coisa, por vezes atribuída a práticas de bruxaria. SORT. In: Larousse – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse.

e mágicas mais ou menos miraculosas. Ou sobretudo, antes ou depois de suas funções fetichistas ou religiosas em sentido estrito, esses gris-gris participam também no embelezamento dos espaços, objetos e corpos humanos; se bem que um pedaço de cabaça ou a cabaça inteira, a casca do caramujo ou a concha, a pele do gato selvagem ou do leão, o rabo do cavalo ou do porco épico, etc., tinham também funções ontológicas, metafísicas e religiosas, não apenas artísticas e estéticas (LALÉYÉ, 2015, p. 252, tradução minha⁹).

Assim como os *Sortilégios* de Artaud, os *gris-gris* têm valor artístico, mas o intuito miraculoso, nocivo ou protetor da criação desses amuletos confere a essas peças mais que uma dimensão estética, mas ritualística. Pierre Cantrelle e Thérèse Locoh (1990), ao analisarem a relação dos valores culturais e sociais na saúde dos moradores do oeste africano, afirmam que as religiões, crenças e costumes têm uma grande influência e eficácia no tratamento de doenças, elencando os *gris-gris* como peças do aparato curativo dos povos dessa região, tendo o poder de restituir a saúde não só mental, mas também física: “[...] bebidas, infusões de plantas, massagens (fricções), lavagens (abluções), escarificação, *gris-gris* de origem mineral ou

9. *Ces fameux gris-gris ou fétiches que nous ont légués nos ancêtres et que nous reprenons le courage d'arborer ouvertement et d'exhiber fièrement n'avaient pas que des fonctions uniquement symboliques et magiques plus ou moins miraculeuses. Ou plutôt, en deçà et au-delà de ces fonctions fétichistes ou religieuses au sens strict, ces gris-gris participaient aussi à l'embellissement des espaces, des objets et des corps humains ; si bien que le morceau dealebasse ou la gourde tout entière, la coquille d'escargot ou le cauri, la peau du chat sauvage ou du lion, la queue du cheval ou du porc épique, etc., avaient des fonctions aussi ontologiques, métaphysiques et religieuses que simplement artistiques et esthétiques ».*

animal, restrições alimentícias, às vezes acompanhadas de sessões de reza coletiva [...]” (CANTRELLE; LOCOH, 1990, p. 17, tradução minha¹⁰).

Assim, com a associação das cartas-desenho a esses amuletos africanos, fica evidente que a pictografia de Artaud tem a pretensão de extrapolar os limites do subjétil, romper literalmente com a integridade dos elementos que constituem o texto (palavra, imagem, papel, etc.) a fim de que essa avaria atinja não só a substância da carta, mas, como num ritual de vodú, aflija o próprio corpo do seu destinatário ou aqueles que o ameçam. Fazendo uso de violência não só simbólica, mas literal – rasgando, esfolando e queimando o papel –, os *Sortilégios* vão estar quase sempre acompanhados de cartas, nas quais Artaud procura justificar o ato imprecatório.

O seu primeiro *gris-gris* destina-se a Lise Deharme, sendo enviado a André Breton em 5 de setembro de 1937, durante a estada de Artaud na cidade Galway, na Irlanda, para que o amigo encaminhasse a carta. Para Florence de Mèredieu (2011), essa delegação não tem nada de inocente, pois Artaud sabia que Breton já havia sido perdidamente apaixonado por Deharme (1925), o que demonstra sua sagacidade em tentar atingir não só a destinatária, mas também o mensageiro – é importante apontar que Artaud e Breton ficaram muito tempo brigados, de 1925 a 1936, devido a desacordos ideológicos marcados, sobretudo,

10. [...] *breuvages, infusions de plantes, frictions, ablutions, scarifications locales, gris-gris d'origine minérale ou animale, interdits alimentaires- parfois accompagnés de séances de prière collective* [...].

por uma competição de egos.

Lise Deharme era uma poetisa, viúva e rica que costumava reunir uma clientela muito seleta em sua própria casa, promovendo encontros literários, como leituras dramatizadas. Coquete e excêntrica, almejava uma carreira literária, por isso era amiga dos surrealistas e sempre estava rodeada de pessoas; torna-se uma benfeitora do projeto Artaud, patrocinando alguns espetáculos ou ajudando a angariar fundos para o Teatro da Crueldade, devido sua enorme influência e contato com banqueiros e homens de negócios (MÈREDIEU, 2011). Todavia, ela é fustigada na carta de 1937 por ter defendido a não existência de Deus, como ele explica a Breton:

Je vous confie un Le sort que j'envoie à Madame Deharme [...]. Madame Deharme porte la peine d'avoir dit qu'il n'y a pas de Dieux. De là la raison de ma haine. Car il y a des dieux, s'il n'y a pas de Dieu. Et au-dessus des dieux la loi inconsciente et criminelle de la Nature, dont les dieux et Nous, c'est-à-dire Nous-les-Dieux, sommes victimes solidairement¹¹ (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 37).

A atitude defensiva de Artaud em relação à existência de Deus ou de Deuses começa a se formar a partir de intensas reflexões sobre a vida motivadas pelo seu envolvimento com os saberes ocultos da Cabala e

11. “Eu te confio um Sortilégio que envio à Senhora Deharme [...]. Senhora Deharme é responsável por ter dito que Deus não existe. Daí o motivo do meu ódio. Pois existem Deuses, se não existe um Deus. E acima dos deuses a lei inconsciente e criminal da Natureza, em que deuses e Nós, ou seja, Nós-os-Deuses, somos vítimas solidárias” (tradução minha).

do Tarot, atitude que vai culminar na escrita de *As novas revelações do ser*, livro publicado 28 de julho de 1937. Além disso, suas viagens ao México e à Irlanda enfatizam seu interesse pelas religiões, mitologias e esoterismos, que são ser misturados em uma ampla visão sincrética relacionada diretamente com a arte. O misticismo e a magia vão marcar fortemente a produção de Artaud a partir desse período, transformando sua arte em uma verdadeira arma de combate e resistência.



5 septembre 1937

Je ferai enfoncer
une croix de fer
rougie au feu dans ton
sexe puant de juive
et cabotinerai ensuite
sur ton cadavre pour
te prouver qu'il y a
ENCORE DES DIEUX !¹².

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 37).

Imagem 1: *Le sort à Lise Deharme* – Antonin Artaud.

5 set. 1937. Tinta sobre papel queimado. 27 x 21 cm. Biblioteca Literária Jacques Doucet.

Fonte : FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 37.

12. "5 de setembro de 1937 / Eu farei cravar / uma cruz de ferro / avermelhada de fogo no teu / sexo fedorento de judia / e vou cabotinar em seguida / sobre teu cadáver para / te provar que existem / AINDA DEUSES!" (Tradução minha).

A violência que fulgura neste *Sortilégio* vai ser recorrente não só nas outras seis cartas-desenho, mas também nos seus últimos escritos, evocando a magia para fazer da palavra e do desenho armas que serão constantemente usadas nas performances do seu Teatro da Crueldade. Além das palavras, esse texto pictórico traz números, triângulos e pequenas cruzeiras em um papel manchado e queimado no centro, talvez demonstrando o poder de expurgo e destruição da cruz de ferro ardente que ele, com esse *gris-gris*, quer cravar na vagina de Deharme, para lhe mostrar na carne que ainda existem deuses.

Segundo Camille Dumoulié (1996), Lise Deharme representa, aos olhos de Artaud, todos os judeus ateus, tomando-a como bode expiatório: o Anticristo. É claro que esse *Sortilégio* nos remete ao nazismo e, em partes, essa associação está correta, pois a repulsa de Artaud à “esquerda” é bem aparente em seus textos, declarando-se “monarca e patriota”. Soma-se a isso sua simpatia por Adolf Hitler, chegando a afirmar veementemente, em uma dedicatória de 3 dezembro de 1943 em um exemplar de *Nouvelles Révélationes d’Être* (1937), que havia se encontrado com o *Führer* em maio de 1932, em Berlim; outros detalhes desse suposto encontro fazem parte de um *Sortilégio* que Artaud envia ao ditador em setembro de 1943. Por isso, não é de se admirar que a *mise-en-scène* da carta à Mme. Deharme revele um ódio não apenas à sua genitália – ele acreditava que o sexo era seu pior meio de degradação, por isso a maior parte dos seus inimigos (Iniciados) são

mulheres ou homens¹³ que têm “o acostamento beijado da sexualidade aviltada da mulher” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 673) –, mas à sua condição de judia em uma conjuntura despótica e xenofóbica que estava prestes a eclodir.

Perspicaz é a escolha e o destaque do verbo *cabotiner* (ser como um *cabotin*), para designar a atitude do enunciador perante o cadáver da mulher estuprada por uma cruz de ferro quente. Segundo o Dicionário Francês Larousse, *cabotin* é um ator medíocre, um comediante ambulante que superestima seu talento, achando-se superior; esse termo existe em língua portuguesa e, em um sentido menos literal, refere-se a alguém que presume ser importante ou se exhibe pretensiosamente para se impor, assumindo, por vezes, um comportamento teatralizado, exagerado (PRIBERAM, 2013). O ato performático invade a cena do subjétil. Assim, não basta apenas amaldiçoar e ameaçar terrivelmente, é necessário levar o *Sortilégio* para

13. Em uma carta ao Dr. Fouks (“AU MASSES”), Artaud faz uma lista dos nomes dos principais Iniciados: « CÉCILE SCHRAMME, SONIA MOSSÉ, NINA BRAÛN, VICA, JACQUELINE BRETON, HONORINE CATTO, MADAME LUBSANSKY, ANTONY EDEN, DE SOTO, DALADIER, LANGERON, LUCIENNE BOGAËRT, C. BAYARD, ANDRÉ BRETON, BALTHUS, LIGEIA LAVAL, JOSÉ LAVAL, ANNIE BESNARD, GERMAINE MEYER, CAMILLE CHAUTEMPS, SOUVTCHENSKY, STALINE, HITLER, LA PRINCESSE DE VATEVILLE, SALVADOR DALI, PAUL RECH, MONNY DE BOULLY, ISABELLE GLOUKOWSKY, JAQUE HÉBERTOT, RAYMOND BERNARD, LOUIS JOUVET, ÉLISABETH DE BELGIQUE, SHEILA PICKERING, LA PRINCESSE ÉLÉONORE D’ELCHINGEN, PAUL CHASSAING, PAUL SABIANI, LE COMTE CIANO, ROGER DÉSORMIÈRE, DE MONZIE, MONTESSIER, GEORGE MABILE, JEAN GIRAUDOUX, MADAME HARDION, FANNY DU DÔME, ETC., ETC. » (ARTAUD, 2004, p. 863).

fora da palavra até atingir o nível material, como num ritual Vodun em que o objeto mortificado transfere a outrem toda a violência que o aflige. Como se isso não bastasse, o enunciador declara que, como um ator amador, mas extremamente expressivo, vai encenar a tese da existência dos deuses, conferindo ao teatro a importante tarefa de selar o ato imprecatório já iniciado pelos elementos cabalísticos e pelo fogo.

Com exceção da carta a Jacqueline Breton, todos os *Sortilégios* trazem queimaduras no papel, demonstrando o poder de destruição do fogo, talvez, em alusão à força execratória da pictografia, que também pode ferir. “*Cela veut dire que brûler est une action magique et qu’il faut consentir à brûler, brûler d’avance et tout de suite, non pas une chose, mais tout ce qui pour nous représente les choses, pour ne pas s’exposer à brûler tout entiers*”¹⁴ (ARTAUD, 2004, p. 798). O fogo aparece na simbologia de Artaud como um ato ritualístico e de concretização de significados, que deixam de ter uma representação virtual para mortificar o papel em demonstração direta das ameaças que a carta faz.

Com base nessa conduta, *les sorts* encarnam uma ideia de performatividade linguística, pois o texto não quer apenas comunicar, mas sobretudo *realizar* alguma coisa. O teórico britânico John Langshaw Austin, em *Quando dizer é fazer – palavras e ação* (1990), com base teoria dos atos da fala, defende que um enunciado pode,

14. “Isso quer dizer que queimar é uma ação mágica e que se deve permitir queimar, queimar antecipada e imediatamente, não uma coisa, mas tudo o que para nós representa as coisas, para não incorrer a queimar absolutamente tudo” (tradução minha).

sim, assumir um poder de realizar coisas, empossando, casando, batizando, legando, iniciando e fazendo acontecer fatos, sem passar necessariamente pelo crivo da dicotomia verdadeiro/falso. Em Artaud, especificamente no caso dessas cartas-desenho, o texto assume um poder ritualístico e, nesse sentido, ‘Sortilégio’ é um termo muito propício para traduzir *les sorts*: uma praga ou feitiço, a maquinação dessas máquinas-desenho, essas máquinas de guerra, que têm respiração, gritos, gestos, vontades e que, como afirmou o próprio Artaud, podem até trair.

Pensando na performatividade dessa pictografia, Deleuze e Guattari (2010) estabelecem uma relação entre o Teatro da Crueldade e a linguagem ritualística do povo Gourmantché¹⁵, em que a grafia e a oralidade são campos de expressão independentes, que têm no corpo o seu território de convergência: “uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca no corpo, são um sistema gráfico, um georafismo, uma geografia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 249). Na tradição religiosa desse povo, as jovens pretendentes ao casamento precisam passar por um ritual de iniciação com duração de cinco semanas, cujo ápice é o procedimento de excisão do clitóris, com o objetivo de despertar a fecundidade do corpo feminino.

Uma cabaça adornada de ideogramas relacionados

15. Povo habitante da África Ocidental, estabelecido principalmente em Burquina Faso, antiga República de Alto Volta (1958-1984), ex-colônia francesa (Alto Volta Francesa). Para essa discussão, Deleuze e Guattari fazem menção ao estudo de Michel Cartry (1968, p. 223-225), “*La Calebasse de l’excision en pays gourmantché*”, que reflete sobre os rituais de clitoriectomia em clãs da região de Diapaga, cidade burquinense.

à fertilidade e ao fenômeno da procriação é dada a cada uma delas, com a qual devem cumprir uma série de etapas, nas quais, “para que a transformação da jovem seja plenamente efetiva, é preciso que se opere um contato direto entre seu ventre, por um lado, e, por outro, a cabaça e os signos que nela estão inscritos” (CARTRY apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 250). A assimilação dos significados a respeito da fecundidade não é resultado de um movimento de leitura, mas de relação física entre o corpo e a pictografia do objeto.

Diferentemente da escrita linear, em que a palavra social tolhe e suplanta a voz individual, na escritura ritualística, o signo nasce da articulação entre o corpo que fala e a inscrição gráfica, que não possuem a função de significante e não se conectam por semelhança ou imitação, mas por desejo.

O signo age pela sua inscrição no corpo... Aqui, a inscrição de uma marca no corpo não tem apenas valor de mensagem, mas é um instrumento de ação que age sobre o próprio corpo... Os signos comandam as coisas que eles significam, e o artesão dos signos, longe de ser um simples imitador, executa uma obra que lembra a obra divina (CARTRY apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 250).

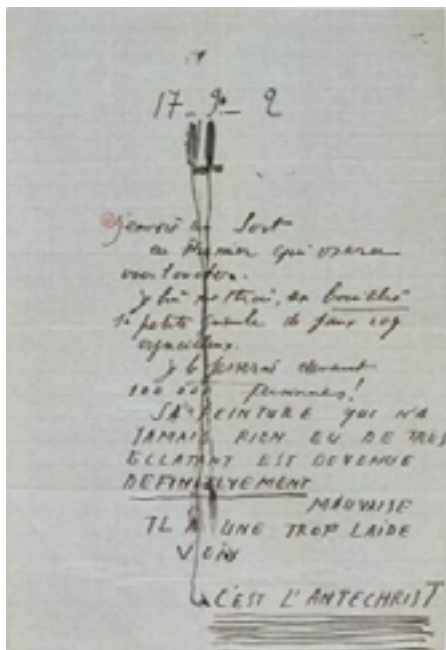
Pensando na conduta de linguagem do Teatro da Crueldade de Artaud, o *Sortilégio* a Lise Deharme performatiza justamente esse procedimento de inscrição no corpo como ato imprecatório. A cruz, como um ferrete em brasa, marca o signo na destinatária da maldição, cuja

prova de realização está na queimadura que sofre o subjétil. A voz do enunciador se faz ouvir pela inscrição que sua mão faz sobre o papel, seja escrevendo, desenhando ou usando o fogo como instrumento para marcar a palavra na carne.

Perceber esses elementos atuando no processo de criação de sentidos do texto é um desafio muito grande ao enunciatário dessa carta, já que o ato de leitura é também a experimentação do ritual mágico. Para Deleuze e Guattari (2010), a visão é o terceiro elemento que, em conjunção com a voz que aflige o corpo por meio do signo registrado pela mão, compõe o *Triângulo mágico*: “voz que fala ou salmodia, signo marcado em plena carne, olho que tira prazer da dor – são os três lados de um triângulo selvagem que forma um território de ressonância e de retenção, *teatro da crueldade* que implica a tríplice independência da voz articulada, da mão gráfica e do olho apreciador” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 251).

Se o corpo do papel, ou de Lise Deharme, é passivo sob a ação gráfica, o olho do leitor não pode ser. Assim, mais de que ler e/ou contemplar a pictografia do *gris-gris*, o olho também sente a dor de uma cruz em brasa perfurando a vagina da destinatária da carta, constituindo-se uma instância legitimadora da ação da escritura, a ponto de se acreditar que, neste caso, a leitura é *conditio sine qua non* para que o ato de magia aconteça. Dessa forma, o enunciatário assume o papel de coenunciador do texto, não só porque o gênero epistolar idealiza e sinaliza a atuação do leitor, mas porque os *Sortilégios* de Artaud, assim como

seus cadernos de notas, não têm a função de comunicar uma mensagem, mas promover uma performance que não pode ser simplesmente interpretada, mas experienciada.



17_9_2

*J'envoie un Le sort
au Premier qui osera
vous toucher.*

*Je lui mettrai en bouillie
sa petite gueule de faux coq
orgueilleux.*

*Je le fesserai devant 100 000 personnes !
SA PEINTURE QUI N'AI
JAMAIS RIEN EU DE TRES
ECLATANT EST DEVENUE
DEFINITIVEMENT*

MAUVAISE

*IL A UNE TROP LAIDE
VOIX*

C'EST L'ANTECHRIST.¹⁶

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 38).

Imagem 2: *Le sort* à Jacqueline Breton – Antonin Artaud.

17 set. 1937. Tinta sobre papel. 25 x 20 cm.

Biblioteca Literária Jacques Doucet

Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 38.

O segundo *Sortilégio* destina-se a Jacqueline Lamba, esposa de André Breton. Em um movimento contrário à praga enviada a Deharme, Artaud confere a esse amuleto

16. “17_9_2 / Eu envio um Sortilégio / ao Primeiro que ousar / te tocar.
/ Eu lhe ferverei / sua pequena fuça de falso garanhão / orgulhoso.
/ Eu lhe espancarei na frente / de 100 000 pessoas! / SUA PINTURA
QUE / QUE NUNCA TEVE NADA DE MUITO / BRILHANTE
SE TORNOU / DEFINITIVAMENTE DETESTÁVEL / ELE TEM
UMA VOZ EXTREMAMENTE / REPULSIVA / É O ANTICRISTO”.
(Tradução minha).

o poder de proteger, fustigando aquele que ousar tocar em sua amiga. Segundo Guillaume Fau, este *gris-gris* faz alusão a um poema epistolar enviado a Jacqueline em 14 de junho de 1937 “*Le trésor perdu sous la Mer c’est Vous. Et il serait idiot d’envoyer les scaphandriers. Les trésors sous la mer sont faits pour qu’on y rêve. Il ne faut pas y toucher c’est-à-dire que Personne ne peut vous atteindre*” (ARTAUD *apud* FAU, 2006, p. 38¹⁷).

A despeito da ausência de queimaduras no papel, a performatividade desse *Sortilégio* evoca elementos do cristianismo, pois a ameaça de condenação, flagelo e humilhação pública daquele que ousar tocar em Jacqueline faz alusão ao calvário de Jesus, referência que fica explícita com a menção enfática (caixa alta e sete grifos) ao anticristo e a presença de uma cruz invertida formada pelas linhas perpendiculares. A *mise en scène* dessa carta ainda explora a numerologia cabalística na data, a qual é representada 17_9_2, redução de 17-09-1937 ($1+9+3+7=20$ ou simplesmente 2), além da explícita referência ao número sete, seja nos grifos, seja na data (17 set. 1937), considerando que setembro era o 7º mês no calendário romano (*septem*, ‘sete’ em latim); no *Sortilégio* a Deharme também há um gráfico demonstrando a redução cabalística da data: $5 + 9 + (1+9+3+7) = (5 + 9) + 2 = 14 + 2 = 16 = 1 + 6 = 7$.

Segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier

17. “O tesouro perdido sob o Mar é Você. Seria falta de inteligência enviar mergulhadores. Os tesouros sob o mar são feitos para que lá se sonhe. Não se deve tocar, ou seja, que Ninguém possa atingi-la” (Tradução minha).

e Alain Gheerbrant (2015), há uma íntima relação desse número com a simbologia judaico-cristã, sendo citado 77 vezes no Antigo Testamento e 40 só no livro do Apocalipse. “O número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um **poder**, é um número mágico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 828).

Nas acepções cabalísticas, o sete é importante porque integra todos os números anteriores e seus respectivos significados. A unidade (1) é o princípio criador de todos os números; o dois é sempre o reflexo da unidade, simbolizando seu contraponto e o binarismo, o duplo; o três é o princípio neutro, o número da forma, já que não existe corpo sem as três dimensões (comprimento, largura e profundidade), assim como “não é possível ação alguma sem haver três condições: o sujeito que age, o objeto em que se reflete, e o agir” (DAVID, 1985, p. 61) – exatamente a dinâmica de funcionamento dos *Sortilégios*. O quatro é o número da harmonia, a ação da unidade (1) exercida sobre a forma (3); também está associado aos quatro elementos (fogo, ar, água, terra). O cinco está relacionado ao princípio das coisas, pois é a unidade que se conecta à natureza (1+4): um é o espírito da vida, quatro são os elementos, logo “cinco é o espírito dominando os elementos” (DAVID, 1985, p. 62). Seis é a imagem das relações existentes entre o céu e a terra, duas neutralidades se conectando (3+3); é o símbolo do equilíbrio, do antagonismo do bem e do mal, sendo representado pela estrela de Salomão a: “O que está em cima é como o que está embaixo” (DAVID, 1985, p. 62).

Em resposta a isso, o sete é o princípio neutro (3)

dominando os quatro elementos da natureza (4): a aliança perfeita entre a forma e a ideia – desejo utópico de toda obra de arte. Além disso, o 7 pode se referir à unidade central (1) em equilíbrio (6) ou ao princípio criativo ($1+1=2$), representado pela ciência, desenvolvendo a inteligência (5). Para Ben David (1985, p. 62-63), o sete representa o poder mágico em toda a sua força, por isso podemos encontrá-lo na simbologia das mais diversas culturas e crenças: 7 dias da Criação, 7 propriedades da matéria, 7 mares, 7 maravilhas do mundo antigo, 7 cores do arco-íris, 7 dias da semana, 7 sons da escala musical, 7 princípios herméticos, 7 sacramentos, 7 pecados capitais, 7 constelações, 7 rios sagrados, 7 cidades sagradas, 7 virtudes humanas, 7 chacras entéricos, 7 dons do Espírito Santo, etc.

Ora, se os *Sortilégios* de Artaud querem, por magia, realizar ações, nas duas primeiras cartas-desenho o número sete une sua força à potência imprecatória do fogo, incrustando no texto uma conduta performativa, simbólica, esotérica, mística, religiosa. A numerologia cabalística e elementos cristãos vão aparecer também no terceiro *le sort* enviado ao Dr. Léon Fouks em 8 de maio de 1939.

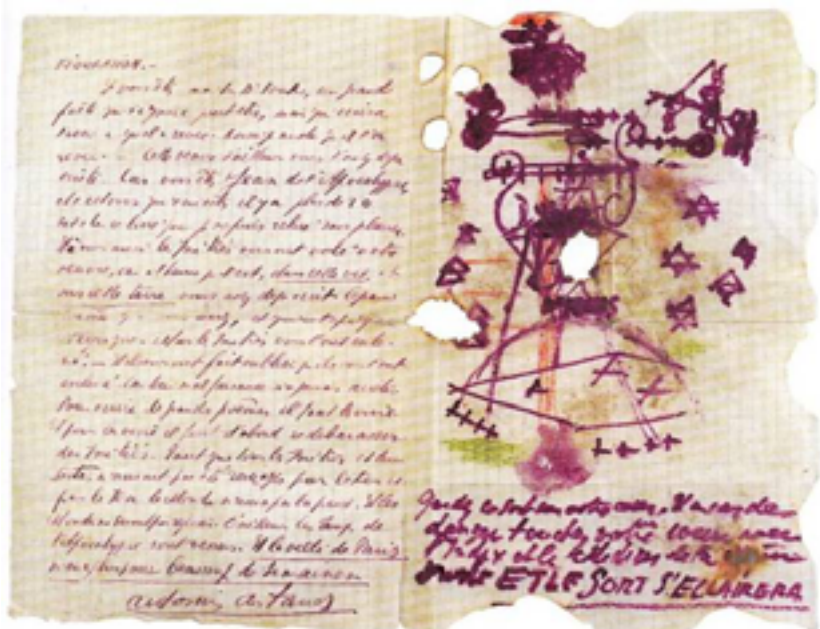


Imagem 18: *Le sort à Léon Fouks* – Antonin Artaud.
 21 x 13,5 cm. 8 mai. 1939. Lápis, tinta violeta e lápis de cor sobre o
 papel queimado. Coleção particular.
 Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p.
 40-41.

Voici le le sort que je vous promís.

Il constitue pour vous une force d'attraction
 invincible vers la plus difficile Grandeur.

Il est répulsif pour tous vos ennemis. Et vous
 en avez terriblement. Car ils connaissent qui
 vous êtes, et ils vous envient, ne pouvant pas
 être comme vous.

Dr Fouks vous étiez sur le Thabor !

et vous y avez assisté à la TRANSFIGURATION
 de DIEU avec deux autres disciples qui
 l'ont aujourd'hui renié. Mais vous êtes le
 disciple préféré de Dieu.

Et vous avez invectivé JÉSUS-CHRIST,
 la pute hideuse de l'Éden, qui ricanait de
 désespoir et d'envie en assistant de loin
 au milieu de son désert d'ossuaires
 à la RÉINTÉGRATION illuminative

du DIEU-PASSAGE en l'UNITÉ ANÉAN
TISSANTE de DIEU. Car c'est cela la TRANS
FIGURATION.

Et vous êtes mon cher Dr Fouks, un grand
poète qui s'ignore peut-être, mais qui écrira
l'œuvre qu'il a rêvée. Aussi grande qu'il l'a
rêvée. Cette œuvre d'ailleurs vous l'avez déjà
écrite. Car vous êtes Jean de l'Apocalypse,
et c'est vous qui écrivîtes il y a plus de 20
siècles ce livre que je ne puis relire sans pleurer.
Et à vous aussi les Initiés vous ont volé votre
œuvre, car à l'heure qu'il est dans cette vie, et
sur cette terre vous avez déjà écrit le grand
poème que vous rêviez, et qui est épique
et lyrique. Mais les Initiés vous l'ont enle
vé. Et ils vous ont fait oublier qu'ils vous l'ont
enlevé. Car leur malfaisance n'a jamais arrêté.
Pour écrire de grands poèmes il faut les vivre.
Et pour les vivre il faut d'abord se débarrasser
des Initiés. Tant que tous les Initiés et leurs
sectes n'auront pas été ravagés par le fer et
par le feu le Monde n'aura pas la paix. Et les
Mondes ne seront pas reposés. D'ailleurs les Temps de
l'Apocalypse sont venus. Et la ville de Paris
n'en a plus pour beaucoup de semaines.
Antonin Artaud.

Gardez ce le sort sur votre cœur. Et en cas de
danger touchez votre cœur avec
l'Index et le Médium de la [Main]
droite ET LE LE SORT S'ÉCLAIRERA¹⁸.

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 40-41)

18. "Aqui está o sortilégio que eu lhe prometi. / Ele constitui pra você uma força de atração / invencível em direção à mais difícil Grandeza. / Ele é repulsivo a todos os seus inimigos. E você / os tem terrivelmente. Pois eles sabem quem / você é, e eles o invejam, não podendo / ser como você. / Dr. Fouks você estava no Thabor! / e lá você assistiu a TRANSFIGURAÇÃO / de DEUS com dois outros discípulos que / hoje o renegaram. / Mas você é o / discípulo preferido de Deus. / E você injuriou JESUS CRISTO, / a puta desprezível do Éden, que debochava de / desespero e de inveja assistindo de longe / no meio de seu deserto de ossuários / na REINTEGRAÇÃO iluminativa / do DEUS-PASSAGEM em UNIDADE DES / TRUIDORA de DEUS. Pois esta é a TRANS / FIGURAÇÃO. / E você é meu querido Dr Fouks, um

Neste *Sortilégio*, Artaud mais uma vez exercita a performatividade da palavra e da imagem recorrendo a elementos cabalísticos – como a estrela de Salomão, representante da dualidade antagônica do número 6 – e cristãos, por meio da menção do episódio da Transfiguração de Jesus (Evangelhos: Mateus, capítulo 17, versículos 1-8; Marcos, capítulo 9, versículos 2-8; Lucas, capítulo 9, versículos 28-36)¹⁹. Nessa *mise-en-scène*, Léon Fouks figura o discípulo preferido de Deus, João, presenciando o episódio no cume do monte Tabor; Artaud, por sua vez, encarna a figura do próprio Cristo, “à qual ele relaciona não mais com um processo de identificação [como na juventude], mas como uma história sombria de usurpação

grande / poeta que talvez se ignora, mas que escreverá / a obra que sonhou. E grande que a / sonhou. Esta obra de qualquer forma você já / escreveu. Pois você é João do Apocalipse, / e foi você que escreveu há mais de 20 / séculos esse livro que eu não posso reler sem chorar. / E a você também os Iniciados lhe roubaram sua / obra, pois nos nossos dias, nesta vida, e / sobre esta terra você já escreveu o grande / poema que você sonhava, e que é épico / e lírico. Mas os Iniciados lhe tomaram. / E eles fizeram você esquecer que eles lhe / tomaram. Pois sua maleficência nunca cessou. / Para escrever grandes poemas deve-se vivê-los. / E para vivê-los é preciso se livrar / dos Iniciados. Enquanto todos os Iniciados e suas / facções não forem destruídos a ferro / e fogo o Mundo não terá paz. E os / Mundos não estarão descansados. De qualquer forma os Tempos de / Apocalipse chegaram. E a cidade de Paris / não tem mais que poucas semanas. / Antonin Artaud / Guarde este sortilégio sobre seu coração. Em caso de / perigo toque seu coração com / o Indicador e o dedo Médio da [mão] / direita E O SORTILÉGIO SE ILUMINARÁ” (tradução minha).

19. Em resumo, Jesus sobe o monte Tabor com João, Tiago e Pedro e lá se transforma perante eles: seu rosto se transfigura e suas vestes resplandecem. Em seguida, Moisés e Elias, duas figuras icônicas da história dos judeus, aparecem no loca, o que é visto como uma confirmação da divindade de Jesus, o qual é proclamado como sendo “Filho de Deus” por uma nuvem luminosa que os cobriu.

de identidade, Cristo tendo tomado o lugar de Artaud no Gólgota” (MÈREDIEU, 2011, p. 666). Essa representação de papeis também aparece em outras cartas a Fouks, como a de 9 de junho de 1939:

[...]
*[MOI] MÊME, QUI S'EST JADIS TRANS-
FIGURÉ SUR LE THABOR.
ET TU AS VU MA TRANS-
FIGURATION.
JE SUIS DIEU, JEAN
FOUKS, DIEU LUI-MÊME, ET
IL IMPORTE AU SALUT UNI-
VERSEL DES ETRES, LEQUEL
D'AILLEURS NE M'IMPORTE PLUS,
QUE TU RECONNAISSES MON
ACTUELLE FIGURE [...] »*
(ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 699²⁰).

Essa analogia entre Jesus/João e Artaud/Léon talvez seja fruto da íntima relação que o médico estabelece com o paciente. Fouks se surpreende com o teor dos desenhos e escritos de Artaud e a sensibilidade e senso estético do jovem médico fazem com que as correspondências entre eles multipliquem, compondo um corpo epistolar de 63 cartas que, embora compreenda um período curto, revela os bastidores do Teatro da Crueldade, por onde transitam as mais diversas personagens, desde amigos, familiares e

20. “[...] EU MESMO, QUE SE TRANS / FIGUROU SOBRE O THABOR. E VOCÊ VIU MINHA TRANS- / FIGURAÇÃO. / EU SOU DEUS, JEAN [JOÃO] / FOUKS, O PRÓPRIO DEUS, E / ELE IMPORTA À SALVAÇÃO UNI- / VERSAL DOS SERES, AQUELA / ALIÁS QUE NÃO ME IMPORTA MAIS, / QUE VOCÊ RECONHEÇA / MINHA FIGURA ATUAL [...]” (tradução minha).

médicos, como Fouks e Lacan, até figuras emblemáticas, a exemplo de Adolf Hitler.

É nesse contexto cênico e ficcional que nasce o *le sort* remetido como um amuleto para proteger “João do Apocalipse” da fúria dos Iniciados, os quais seriam “certos membros da polícia, altas personalidades políticas (Chautemps, Laval, Tardieu, Daladier²¹ (que conheceu), participantes da *seita da Religião de Cristo*, ‘dirigida’ por Grillot de Givry” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 661). Para Artaud, os Iniciados eram grandes feiticeiros que estavam o tempo todo tentando lhe atingir com suas maldições, às quais ele respondia com outras manobras, feitiços, *Sortilégios*, magia branca e negra; ele adverte seus amigos e médicos, particularmente o Dr. Fouks, a respeito das feitiçarias que poderiam transformá-los sorrateiramente em pessoas más, por isso a necessidade de fazer um amuleto, *gris-gris*, para proteger o seu amigo.

É um verdadeiro sabá de feiticeiras, um universo de feitiçaria e torturas extremas que Antonin Artaud desencadeia. Mundo violento, orgiástico e de paroxismo, no interior do qual circulam – na forma de suas sombras – a maioria das pessoas que Antonin Artaud conheceu anteriormente, de Jacqueline Breton a Cécile Schramme. Esse mundo é um mundo de espectros e sócias onde cada um (médico, amigo, parente) se vê multiplicado e desdobrado. O próprio Artaud é desdobrado em múltiplas figuras, o que lhe permite escapar de seus assassinos

21. Camille Chautemps (1885-1963), Pierre Laval (1883-1945), André Tardieu (1876-1945), Édouard Daladier (1884-1970), todos foram primeiros-ministros franceses da época de Artaud, de 1929 a 1944.

e daqueles que ele considera como seus torturadores (MÈREDIEU, 2011, p. 670).

A dualidade é um elemento muito presente na ótica de Artaud, separando e dividindo as pessoas e objetos em duas faces (boa e má): “Há duas pessoas no dr. Fouks, ‘UM HOMEM QUE GOSTAVA DE MIM’ e ‘OUTRO QUE ME ODIAVA’” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2011, p. 675), e ambas estavam presas por um feitiço. Esse desdobramento dos sujeitos e suas personalidades pode ser visto no *Sortilégio* citado anteriormente, no qual o médico Léon Fouks é confrontado com sua outra persona, João do Apocalipse, demonstrando mais uma vez a recorrência de elementos cabalísticos, não só pelo desenho de várias cruzes, triângulos e, especificamente, da estrela de Salomão, símbolo do antagonismo do bem e do mal (DAVID, 1985), mas pelo retorno à simbologia do número sete:

O sete é a chave do Evangelho de São João: as sete semanas, os sete milagres, as sete menções de Cristo: *Eu sou*. Aparece 40 vezes no Apocalipse: setenários de selos, trombetas, taças, visões, etc. O livro é estruturado em séries de sete. Aqui, esse número designa, mais uma vez, a plenitude de um período de tempo concluído (a criação em *Gênesis*); o cumprimento de um tempo, de uma era [...]

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 828).

Não é a primeira vez que o apocalipse aparece na fala e nos escritos de Artaud, como se ele se apresentasse como um arauto dessas calamidades que estariam por vir – e, de fato, a II Guerra Mundial está batendo à porta de Paris, como ele prevê –, o fim de um ciclo por meio da destruição

e catástrofes, como pelas sete pragas do Egito ou pelos setenários de símbolos que o apóstolo João profetizou enquanto estava preso “na ilha chamada Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus” (Apocalipse, capítulo 1, versículo 9). Desde seu retorno da Irlanda, Artaud vaticina a chegada do apocalipse, mas agora ele atribui essas revelações a Léon Fouks, numa espécie de desdobramento de personalidade, talvez devido à sua proximidade com o amigo, que passa a ser João, enquanto ele encarna a figura de Cristo ou do “Grande Monarca” perseguido pelos Iniciados, justamente as autoridades equivalentes aos fariseus que levaram Jesus à morte de cruz.

Quanto aos Iniciados que o persegue, estes se aparecem com canibais ou com vampiros, que sugam seu sangue, seu esperma, sua medula... [...]. Os iniciados representam, por isso, ‘o feudo moderno do dinheiro’, o coito e a ‘fornicação abundante’. Os Iniciados querem guardar e conservar tudo por eles²². Seu objetivo principal é assassinar aquele que é seu pior inimigo: o próprio [Santo] Artaud. Porém, no fundo de sua internação, Artaud resiste aos envenenamentos e às tentativas de assassinato. Ele se apresentará como um charlatão! A única solução, então, para os Iniciados está nas feitiçarias. Mas a feitiçaria, afirma Artaud, é seguramente o pior dos crimes (MÈREDIEU, 2011, p. 672).

Para Artaud, são esses inimigos que estão tentando fazê-lo parecer louco, por isso sua atitude é a de se proteger

22. Por isso que Artaud afirma que os Iniciados haviam roubado de João (Léon Fouks) o seu grande poema.

e contra-atacar tudo e todos utilizando magia, sua única chance se sobreviver. Assim, ele se apresenta desdobrado, triplicado, multiplicado para poder confundir seus adversários e conseguir escapar; são as feitiçarias dos Iniciados que causam nele sufocação, desespero, agitação, visões confusas, etc. fazendo com que os seus próprios familiares, amigos e médicos, todos já atingidos pelas imprecações dos inimigos, tratem-no como um louco que precisa ser trancafiado num asilo de alienados.

À Violência asilar e à violência dos Iniciados, das quais Artaud parece ser refém, ele responde com uma violência epistolar maior e isso pode ser percebido não só pelo enlouquecimento do subjétil, como pela destruição mágica do fogo, mas também por meio do uso recorrente de CAIXA ALTA e, em alguns casos, até E S P A Ç A M E N T O S para enfatizar e dar mais veemência ao seu discurso. Essa característica pode ser observada mais claramente no próximo *Sortilégio* que Artaud envia a Sonia Mossé, em 14 de maio de 1939.

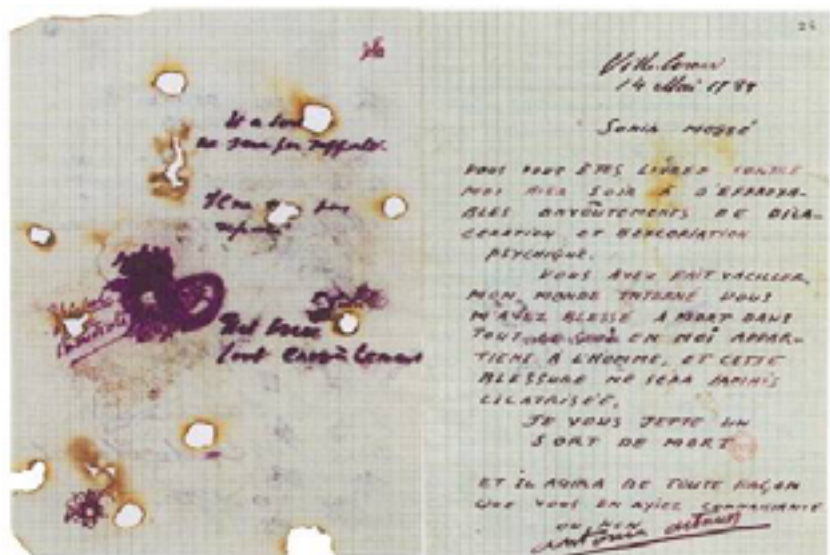


Imagem 19: *Le sort à Sonia Mossé* – Antonin Artaud.

14 mai. 1939. Lápis violeta e lápis de cor sobre o papel queimado. 21 x 13,5 cm. Biblioteca Nacional da França, Manuscritos, NAF 19746, f. 24-25.

Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 42.

Ville-Évrard

14 Mai 1939

SONIA MOSSÉ

VOUS VOUS ÊTES LIVRÉE CONTRE
MOI HIER SOIR À D'EFFROYA
BLES ENVOÛTEMENTS DE DILA-
CÉRATION ET EXCORIATION
PSYCHIQUE. VOUS AVEZ FAIT VACILLER
MON MONDE INTERNÉ VOUS
M'AVEZ BLESSÉ À MORT DANS
TOUT CE QUI EN MOI APPAR-
TIENT À L'HOMME, ET CETTE
BLESSURE NE SERA JAMAIS
CICATRISÉE,
JE VOUS JETTE UN
S O R T D E M O R T

ET IL AGIRA DE TOUTE FAÇON
QUE VOUS EN AVIEZ CONNAISSANCE
OU NON

Antonin Artaud.

tu vivras morte

*tu n'arrêteras plus
de trépasser et de descendre*

*Je te lance
une Force de Mort*

*Et ce le sort
ne sera pas rapporté*

*Il ne [sera] pas
reporté*

Et ce le sort [agit] immédiatement

*Et il brise
tout envoûtement.*

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 42²³).

23. "VOCÊ LANÇOU CONTRA / MIM ONTEM À NOITE PAVORO
/ SOS FEITIÇOS DE DILA- / CERAÇÃO E DE ESCORIAÇÃO /
PSÍQUICA. / VOCÊ FEZ CAIR / MEU MUNDO INTERIOR, VOCÊ
/ ME FERIU À MORTE EM / TUDO O QUE EM MIM PERTEN- /
CE À HUMANIDADE, E ESSA / FERIDA NÃO SERÁ NUNCA
/ CICATRIZADA, / EU ENVIO A VOCÊ UM / SORTILÉGIO DE

Sonia Mossé estava na lista dos Iniciados, que agiam sorratamente para causar a morte do “Grande Monarca”, o próprio Artaud. Cruzes, estrelas de Salomão, rabiscos e outros elementos indecifráveis figuram nesta carta-maldição composta de três partes: uma explicação do motivo do *Sortilégio*, as palavras de vituperação que constituem efetivamente o *le sort* e um longo *postscriptum*, no qual Artaud lança outro feitiço, agora em Cécile Schramme, outra componente do grupo dos Iniciados; ela “será atingida por um tornado, um tornado segundo o qual todo resto só parece como um ‘pobre desenho infantil’” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 682).

Nesse *Sortilégio* fica mais clara a intenção de performatividade da palavra, que quer agir imediatamente como um ato ritualístico de magia, imprecação, machucando Sonia Mossé assim como ela feriu o enunciador do texto profundamente, cuja ferida jamais cicatrizará. Austin (1990) afirma que as sentenças performativas nada descrevem, relatam, constatarem ou se apresentam como verdadeiras ou falsas, mas o “proferimento da sentença é, no todo ou em parte, a realização de uma ação, que não seria normalmente descrita consistindo em dizer algo” (AUSTIN, 1990, p. 24). Todavia, para criar um acontecimento, são necessárias algumas características estruturais/gramaticais, como verbos em primeira pessoa

MORTE / E ELE AGIRÁ DE QUALQUER FORMA / QUER VOCÊ TENHA CONHECIMENTO / OU NÃO. Antonin Artaud. / Você viverá morta / você não parará mais / de morrer e de se abater / Eu te lanço / uma Força de Morte / E esta maldição / não será devolvida / não será / transferida. / E este sortilégio age imediatamente. E rompe / todo encantamento” (Tradução minha).

do singular do presente do indicativo da voz ativa: “Eu te lanço / uma Força de Morte”.

Como se não bastasse o poder da palavra performática, mais uma vez as marcas de fogo aparecem não apenas como um elemento estético, participando da construção gráfica da carta-desenho, mas, também e sobretudo, como um ato imprecatório, ritualístico, de concretização mágica.

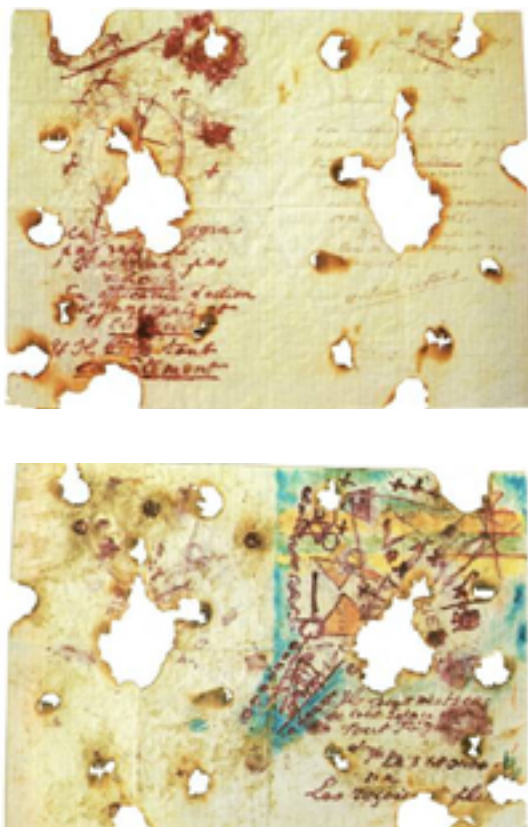


Imagem 21: *Le sort a Grillot de Givry* – Antonin Artaud.
16 mai. Antonin Artaud, 1939. Pena e tinta roxa, lápis roxo e lápis de cor sobre o papel queimado. 21 x 27 cm. Localização atual desconhecida. Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 138-139.

Ville-Évrard, [16 mai] 1939.
 GRILLOT DE GIVRY.
 Monsieur,
 Vous sachant très amateur de
 SORTS et aut[re]s curiosités maquiq[ue]s
 je v[ous ad]resse [c]e LE SORT qui
 con[stitue une] CONJURATION
 MALÉFI[CIAnte MA]JEURE
 CONTRE [TOUS LES] ENVOÛTEMENTS
 MAL [INTENTION]NÉS.
 Il ne [fait pas] partie du
 « Musée des S[or]ciers, Mages et AL-
 CHIMISTES.
 Antonin Artaud.
 qu’Ils soient mis HORS
 de tout espace et de Tout Règne et que
 LES MONDES
 Ne
 Les reçoiv[ent] plu[s].
 SÉRAPHIEL
 CHARUEL.
 [Et] ce S[ort ne] sera
 pas rapp[or]té.
 Il ne sera pas / reporté.
 Son efficacité d’action
 est immédiate et
 et éternelle.
 Et Il brise tout
 en[vo]ûtement ».

(ARTAUD apud DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 258,
 tradução minha²⁴).

Segundo Jean-Claude Polet (2000), Émile-Jules (ou

24. Ville-Évrard, 16 de maio de 1939 / GRILLOT DE GIVRY / Senhor,
 / Sabendo que você é muito fã dos / SORTILÉGIOS e de outras
 curiosidades mágicas / eu envio a você este SORTILÉGIO que /

Émile-Angelo) Grillo de Givry (1874-1929) foi um escritor e ocultista francês, associado à Franco-Maçonaria e ao Hermetismo cristão. Além da famosa obra do alquimista, ocultista e astrólogo suíço-alemão Paracelso (1493-1541), ele traduziu para o francês uma série de textos esotéricos para a Biblioteca Rosacruziana de René Philippon (Jean Tabris), destacando-se muito na linha dos ocultistas cristãos da França do século XIX²⁵. Além das traduções, Grillo de Givry escreveu importantes obras que revolucionaram as ciências ocultas da sua época, como *Anthologie de l'occultisme* (1922) e *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes* (1929), livro citado no *Sortilégio*.

Artaud considerava Grillo de Givry o grande chefe da “seita da Religião de Cristo” (MÈREDIEU, 2001, p. 661), ou seja, o comandante dos Iniciados. Por isso, a *mise-en-scène* dessa carta traz uma atitude muito peculiar da arte teatral – a dissimulação –, pois ironicamente o *gris-gris* parece ser um amuleto de proteção “contra todos os feitiços mal-intencionados”, quando na verdade quer atacar seu destinatário, esse museólogo de feitiços que quis, pretensamente, organizar as ciências ocultas em suas antologias e museus em forma de livros. Ao contra-atacar

constitui uma CONJURAÇÃO / MALÉFICA FUNDAMENTAL / CONTRA TODOS OS FEITIÇOS / MAL-INTENCIONADOS. / Ele não faz parte do / “Museu de Feiticeiros, Magos e AL- / QUIMISTAS. / Antonin Artaud. / que Eles sejam colocados para FORA / de todo espaço de Todo Reino e que / OS MUNDOS / Não / Lhes recebam mais. / SÉRAPHIEL / CHARUEL / E este Sortilégio não será / devolvido. / Ele não será adiado. / Sua eficácia de ação / é imediata e / eterna. / Ele destrói todo / encantamento (Tradução minha).

25. Cf. *L'ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle* (1992), de Jean-Pierre Laurant

a magia dos Iniciados, a principal característica desses *les sorts* é causar efeitos imediatos e de permanência, constância, atualizando-se não virtualmente, mas de forma real, imediata e eterna. É por isso que ele amaldiçoa aquele que deseja fossilizar as expressões mágicas dos ocultistas em seu *Museu de feiticeiros, magos e alquimistas* (1929), uma vez que o imediatismo da arte e, sobretudo, da magia não coaduna com a institucionalização museológica que aliena as obras em um passado estanque e delimitado cronologicamente.

Assim, o *Sortilégio* a Grillot de Givry tenta fugir de um paradoxo existencial, pois, se sua eficácia de ação é imediata e, ao mesmo tempo, eterna, essa carta-desenho corre o risco de ser condicionada a um tratamento museográfico, justamente aquilo que o enunciador condena, lançando contrafeitiços para combater quem defende o funcionamento dessa instância maléfica. Derrida (2002) afirma que mesmo considerando as datas que aparecem nos *Sortilégios*, eles não podem ser tratados historicamente como outras obras de arte, uma vez que cada uma dessas cartas-desenho se constitui um evento único e insubstituível destinado à experiência de uma única pessoa; não são representações artísticas desenhadas para serem vistas (como em um museu), pois são destinadas a produzir efeitos em pessoas reais, não em leitores virtuais/genéricos.

Para Jacques Derrida (2002, p. 76), por meio do *Sortilégio* enviado a um “homem do Museu, à galeria de colecionadores e conservadores”, Artaud acusa

explicitamente os museus de fazerem bruxaria, valendo-se dos benefícios do inventário para criar uma “força do Mal”; é um ataque cultivado, “o golpe mais satânico e mais sarcástico do que nunca”, que assalta e insulta o grande amante de *Sortilégios* e outras curiosidades mágicas – Grillot de Givry –, o qual gostaria de colecionar *les sorts* para seu museu. Para a falência desse intento, triunfa Artaud, a carta-desenho enviada a ele, essa maldição que age de forma imediata, eterna e que queima todo encantamento, “[...] não faz parte do / ‘Museu de Feiticeiros, Magos e AL- / QUIMISTAS’” (ARTAUD *apud* DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 258), frustrando a pretensão de inventariar toda ação ocultista.

Nunca saberemos, de fato, quais foram os motivos que levaram Artaud a escrever esse *Sortilégio*, que nunca foi entregue, obviamente, porque Grillot de Givry morreu em 1929, mas, devido ao seu enorme interesse pelas diversas religiões e ciências ocultas, sabe-se que ele teve acesso à obra icônica desse escritor ocultista. Segundo Juan Carlos Sánchez León (2007), na obra completa de Artaud há “um vasto sincretismo místico, religioso e filosófico, que reúne esse universo gnóstico a especulações cosmológicas e religiosas do Oriente, ao hermetismo alexandrino e às crenças esotéricas da Ásia Menor e do Egito” (LÉON, 2007, p. 25-26, tradução minha²⁶); ao mesmo tempo, essa mistura se complexifica com a junção da tradição judaico-

26. [...] un vaste syncrétisme mystique, religieux et philosophique, qui réunit cet univers gnostique à des spéculations cosmologiques et religieuses de l'Orient, à l'hermétisme alexandrin et aux croyances ésotériques de l'Asie Mineure et de l'Égypte .

cristã, que Artaud trazia desde a sua infância e que foi reacendida após sua viagem para a Irlanda. Tratam-se de sistemas simbólicos que vão ganhar corpo e expressão nos escritos e desenhos artaudianos de forma geral, seja na alusão ou menção direta a esses elementos esotéricos, místicos, religiosos, seja em aspectos mais sutis da *mise-en-scène* do Teatro da Crueldade, que vão figurar como temas e/ou plano de fundo da pictografia, ganhando maior expressividade a partir do aspecto ficcional e imaginativo de que a literatura se faz valer²⁷.

Além de símbolos cabalísticos, como cruzes, triângulos e a recorrência da estrela de Salomão e do número 7 (Data: 16/05/1939 → 1 + 6 + 5 + 1 + 9 + 3 + 7 = 34 → 3 + 4 = 7), que permeiam não só este, mas os demais *Sortilégios*, no centro de uma das folhas, segundo Derrida e Thévenin (1986), provavelmente foram escritos nomes de Iniciados - “que Eles sejam colocados para FORA / de todo espaço de Todo Reino e que / OS MUNDOS / Não / Lhes recebam mais” (DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 258) -, mas o fogo se encarregou de bani-los da carta como um gesto representativo e concreto de realização do vitupério, assim como no vodu. Porém, dois nomes resistiram à expulsão e podem ser lidos: *SÉRAPHIEL* e *CHARUEL*. Este provavelmente se refere ao sobrenome uma grande família francesa muito antiga e importante²⁸;

27. Léon (2007) faz uma espécie de inventário da presença desses sistemas simbólicos, esotéricos e místicos na obra de Antonin Artaud. Para maior detalhamento, conferir *L'Antiquité grecque dans l'œuvre d'Antonin Artaud* (LÉON, 2007, p. 26 et seq.).

28. Cf. <http://www.geopatronyme.com/nomcarte/CHARUEL>.

aquele, por sua vez, é o nome de um grande anjo citado no livro apócrifo de Enoque, (ancestral de Noé) preterido pela Bíblia judaico-cristã, sendo considerado na Bíblia da Igreja Ortodoxa Etíope. De acordo com Gustav Davidson (1967), Seraphiel²⁹ é o epônimo chefe da ordem dos serafins, ao lado de Cherubiel, epônimo dos querubins, e Ophaniel, epônimo dos ofanins, que se constituem as três classes de anjos que desempenham as mais diferentes funções e cargos na hierarquia celeste. Seraphiel também é o mais alto príncipe encarregado de proteger o *Merkabah* (o grande trono ou carro de Deus) e um dos responsáveis de julgar os demais anjos, ao lado de Johel, Metatron, Michael e Satan, antes de sua queda; nos saberes do ocultismo, ele preside o espírito do planeta Mercúrio, regendo o dia de terça-feira³⁰.

Assim, parece não ser por acaso a menção a esse anjo-juiz no *Sortilégio* enviado a Grillot de Givry, justamente, dia 16 maio de 1939, uma terça-feira. A resistência de Seraphiel ao fogo que atacou o subjétil da carta não faz dele um sobrevivente em meio aos Iniciados banidos, tendo driblado a falta de destreza do cigarro ou do isqueiro de Artaud, mas o estabelece, na *mise-en-scène* dessa guerra espiritual, como o grande mentor do julgamento. Ademais, etimologicamente, ‘serafim’ vem da raiz ‘*seraph*’, que significa “*fiery serpent*” (serpente

29. Ao lado de Cherubiel, epônimo dos querubins, e Ophaniel, epônimo dos ofanins, que se constituem as três classes de anjos que desempenham as mais diferentes funções e cargos na hierarquia celeste.

30. Davidson se baseia nos estudos de Francis Barrett, ocultista inglês do começo do século XIX.

incandescente³¹), o que coaduna com a função desses anjos que, além de circundar o trono de Deus e proclamar sua santidade incessantemente, era a dominação elementar do fogo (HEYWOOD *apud* DAVIDSON, 1967, p. 267).

No livro de Isaías, capítulo 6, o profeta tem uma visão de Deus sentado sobre um alto e sublime trono. “Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas: com duas cobria o rosto, com duas cobria os pés e com duas voava” (versículo 2). “Então, um dos serafins voou para mim, trazendo na mão uma brasa viva, que tirava do altar com uma tenaz; com a brasa tocou a minha boca e disse: Eis que ela tocou os teus lábios; a tua iniquidade foi tirada, e perdoado, o teu pecado” (BÍBLIA, 1993, p. 683, versículos 6 e 7). A purificação pelo fogo que acontece nesse ritual de iniciação do profeta Isaías é, de certa forma, repetida no *Sortilégio* a Grillot de Givry, o chefe dos feiticeiros, considerando que desta vez não é um simples serafim que manipula a brasa, mas é o chefe Seraphiel que se encarrega de banir a iniquidade dos Iniciados.

Tudo isso demonstra a complexidade arquitetônica desses *Sortilégios*, meticulosamente escritos, desenhados, queimados, o que revela grande valor estético capaz de lhes conferir um *status* de obra de arte, apesar de todos os percalços que essa classificação pode suscitar, haja vista a repulsa de Artaud a esse conceito e sua, consequente, museologização. Todavia, a *mise-en-scène* desses

31. No livro de Números, capítulo 21, versículo 6, há a menção a “serpentes abrasadoras” enviadas por Deus para punir o povo de Israel que blasfemava e lamuriava.

Sortilégios se conecta a outras performances da pictografia artaudiana, criando uma dramaturgia muito singular que tem na *magie* e na *image* (anagrama que será explorado nas discussões seguintes) toda uma força de expressão que não seria possível apenas pelo funcionamento da palavra, como no teatro tradicional. Assim, é pela simbiose cênica entre palavra, traço, imagem, desenho, corpo, gesto, cor, som, fogo, etc., *La bouillabaisse de formes dans la tour de Babel* (ARTAUD, 1946), que o seu Teatro da Crueldade vai sendo performatizado ao longo da pictografia.



Imagem 22: *Le sort à Roger Blin* – Antonin Artaud.
[ca. 22 de maio de 1939]. Tinta, lápis violeta e guache sobre o papel
queimado. 21 x 13,5 cm. Biblioteca Nacional da França, Manuscritos,
NAF 27851.

Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paulo. **Antonin Artaud:**
dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 140-141.

Tous ceux qui
 se sont concertés po[ur]
 m'empêcher
 de prendre d[e]
 l'HEROÏNE
 tous ceu[x] qui on
 [tou]ché à Anne Man-
 son à cause de cela
 le dimanche [21] Mai 1939, je les
 [fer]ai [per]ce[r] vivant[s]
 sur une place [de] Paris e[t] je leur
 ferai perforer et
 brûle[r] les moëlles.
 [Je] suis dans un Asile
 d'Aliénés mais ce
 rêve d'un Fou sera
 réalisé et il se[ra]
 réalisé pour Moi.
 Antonin Artaud.
 (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 43³²).

Roger Blin (1904-1984) foi um ator e diretor de teatro que acompanhou Artaud de perto durante sua internação em Ville-Évrard. São muitas as correspondências entre eles, nas quais o poeta descreve as torturas que sofre devido aos feitiços de escoriação enviados pelos Iniciados, por isso pede que livrem-no do hospício. “Roger Blin é daqueles que ele quer levar quando deixar esse mundo

32. “Todos aqueles que / estão de acordo para / me impedir / de usar / HEROÍNA / todos os que / [tocaram] Anne Man- / son por causa disso / no domingo [21] de maio de 1939, eu os / [transpassarei] vivos / em um lugar [de] Paris e eu / vou perfurar e queimar suas vísceras. / [Eu] estou em um Asilo / De Alienados mas o / sonho desse Louco será / realizado e será / realizado por Mim. / Antonin Artaud” (Tradução minha).

e se for. Mas não tinha mais a força que lhe permitiria preparar o caminho dos Magos que viriam libertá-lo” (MÈREDIEU, 2011, p. 703).

Para se proteger e resistir às mortíferas maldições, Artaud declara que precisa de heroína, pois “não podem deixá-lo trancado com os magotes de larvas e de malditos que o devoram dia e noite” (MÈREDIEU, 2011, p. 702). Sua história com as drogas é de longa data, iniciando-se em 1919 com o uso de láudano³³ como possível tratamento para as terríveis dores de cabeça que lhe perturbavam o espírito desde 1915, mas em vários momentos ele lamenta a dependência a que o ópio o condicionou: “Se não fosse por esse estado de depressão crônica e de sofrimentos morais e psíquicos de toda le sorte, eu não teria, jamais, tomado ópio” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2011, p. 220). Todavia, para além do uso medicinal, substâncias como láudano, morfina, ópio, éter, heroína, haxixe, álcool, etc. compunham uma atmosfera toxicomaniaca na qual Artaud e seus contemporâneos estavam imersos, seguindo os mesmos passos de grandes nomes da literatura, como Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Alfred Jarry (1873-1907) e Charles Baudelaire (1821-1867), que encontraram nas experiências com as drogas uma potencialização criativa de prazer

33. De acordo com o Dicionário Médico Larousse, “*Laudanum* – O laudanum (vinho de ópio composto) propriamente dito ou de Sydenham é um líquido contendo ópio, açafrão, canela, cravo-da-índia em maceração de álcool; XLIII gostas pesam um grama, quer dizer, a dose máxima de uso interno no adulto e dá-se de v a x gotas despejadas quatro vezes ao dia em um pequeno pedaço de açúcar” (MÈREDIEU, 2011, p. 222).

estético e de elevação espiritual/transcendental, mas que, infelizmente, sofreram as consequências dessas escolhas, como o suicídio, no caso de alguns, um dos fados mais terríveis³⁴.

Tendo o mal sido iniciado, resta a Artaud apenas resistir à guerra espiritual que lhe assola, fazendo com que o láudano e, mais tarde, a heroína se configurem, nesse contexto, como elementos que lhe conferem força para suportar os terríveis acontecimentos.

É preciso encontrar heroína “a qualquer preço” e “se deixar matar” para lhe entregar. Somente a heroína lhe daria forças e lhe possibilitaria lutar contra as torturas dos Iniciados. A plebe (atualmente no poder) vive da dor de Artaud, e impede qualquer pessoa de lhe trazer a heroína que o salvaria. “Para que os Ciganos entrem *em massa* nesse mundo, como a passagem do navio ao cais, eu preciso de heroína para lhes abrir todas as portas ocultas e fazer explodir os feitiços de Satã que os detêm exteriormente e me detêm aprisionados aqui” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2011, p. 704).

Artaud sofre cada vez mais a abstinência da heroína e, por isso, alguns amigos, como Anne Manson e Anie Besnard, tentam levar a droga para ele. “Um enfermeiro se lembrará, mais tarde, de uma mulher com a idade de Artaud que vinha, às vezes, visitá-lo e de quem se suspeitava de trazer a droga. Artaud guardava-a sempre com grande impaciência” (MÈREDIEU, 2011, p. 698). Todavia, sabe-

34. Em *Les paradis artificiels* (1860), Baudelaire descreve minuciosamente as experiências vividas por ele e outros artistas do seu tempo com o uso de haxixe, ópio e vinho.

se que grande parte das tentativas de contrabandear a substância para dentro dos muros asilares será frustrada pela interferência de médicos e enfermeiros, o que levará Artaud a amaldiçoar, como no *le sort* enviado a Blin, a todos aqueles que estão de conluio para lhe impedir de usar heroína. Nesse “Sabá dos Iniciados” em que vive o poeta, até seu amigo Dr. Léon Fouks foi enfeitiçado e começa a responder às ordens dos inimigos – como de Gayès Béémouth, um espectro que surge como médico em Ville-Évrard, infiltrando-se no hospital para atingir seu alvo mais de perto –, escondendo os maços de cigarros trazidos por Anne Manson em 1937, os quais foram confiscados pelo corpo médico (MÈREDIEU, 2011).

Mais uma vez, é possível perceber no *le sort* enviado a Roger Blin o intento de performatividade do texto que, apesar de conter ameaças, apresenta-se como um ato ritualístico de concreção, haja vista a presença do fogo como elemento mágico. Embora os verbos estejam no futuro do presente do indicativo (furarei, executarei, queimarei, será realizado) e não no presente, que seria o tempo propício para o ato performático, como teorizou Austin (1990), no contexto dos *Sortilégios*, essas sentenças em nível de promessa, desejo, ameaça assumem um ato performativo.

Essa ação ritualística não pretende apenas ser simbólica, mas quer infligir algo (proteção ou maldição) ao destinatário pela força do *Sortilégio*, realizando os três atos de fala teorizados por Austin: proferir algo (ato locucionário); realizar um ato ao proferir algo

(ato ilocucionário); e causar efeito no interlocutor (ato perlocucionário), fazendo com que o ouvinte realize aquilo que estava sendo proferido, ou seja, causando a concretização performativa dos atos locucionários e perlocucionários (AUSTIN, 1990, 85-94). Mesmo que não tenhamos acesso à resposta de Roger Blin ou de outro destinatário dessas cartas, é possível imaginar algumas reações e sentimentos possíveis ao receber uma ameaça de tal calibre.



Imagem 24: *Le sort à Hitler, chancelier du Reich* – Antonin Artaud. [ca. set. 1939]. Lápis violeta sobre papel queimado. 21 x 13,5. Coleção particular.

Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 44.

HITLER
 CHANCELIER DU REICH
 ALLEMAGNE
 Cher Monsieur
*je vous avais montré en 1932
 au Café de l'Ider à Berlin, l'un
 des soir où nous avons fait connais-
 sance et peu avant que vous
 ne preniez le pouvoir, les barrages
 [que j'avais] établis sur une
 carte qui n'était pas qu'une
 carte de géographie, contre
 une action de force dirigée
 dans un certain nombre de
 sens que vous me désigniez.*
Je lève aujourd'hui Hitler
les barrages que j'avais mis !
 Les Parisiens ont besoin
 de gaz.
 Je suis votre
Antonin Artaud.
 PS : Bien entendu cher Monsieur
 ceci est à peine une invita-
 tion : c'est surtout un
 avertissement.
 S'il vous plaît, comme à
 tout Initié, de ne pas en tenir
 compte, ou de faire semblant de
 ne pas en tenir compte à votre
 aise. Je me garde
 Gardez-vous
 La purulence des Initiés Français
 a atteint au paroxysme du spasme
 d'ailleurs vous le savez³⁵.
 (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 44).

35. "HITLER / CHANCELER DO REICH / ALEMANHA / Caro Senhor / Eu havia lhe mostrado em 1932 / no café Ider em Berlim, em uma / das noites em que nós nos conhe- / cemos e pouco antes

3 de setembro de 1939: a Grã-Bretanha e a França declaram guerra à Alemanha. É exatamente do início deste mês o famoso e mais polêmico *Sortilégio* de Artaud a Adolf Hitler, Chanceler do Reich. No texto, há a menção de um possível encontro entre o poeta e o líder do Partido Nazista, antes mesmo deste tomar o poder, algo que pode ser associado à *mise-en-scène* evocada comumente nessas cartas. Todavia, segundo Florence de Mériedieu (2011, p. 676), a realidade é, sem dúvida, mais complexa, uma vez que Artaud, de fato, esteve em Berlim em maio de 1932 para a filmagem do *Coup de feu à l'aube* do diretor Serge de Poligny e, como destaca Thomas Maeder, frequentava o Café Romanisches na companhia de Gaston Modot. “Hitler passava às vezes por ali, o que confirma o testemunho de Jean-Louis Brau, ‘diversas testemunhas oculares, contradas em Berlim, em 1963, me confirmaram ter visto Hitler no Romanischer [sic] Café’”.

Esse possível encontro é lembrado por Artaud em uma dedicatória que ele faz ao *Führer* em um exemplar de *Nouvelles révélations de l'être*:

de você / tomar o poder, as barricadas / [que eu havia] estabelecido sobre um / mapa que não era senão um mapa geográfico, contra / uma ação de força dirigida / em um certo número de / sentidos que você me indicou / Eu levanto hoje Hitler / as barricadas que coloquei! / Os Parisienses precisam / de gás. / Seu / Antonin Artaud / P. S.: Certamente caro Senhor / este é apenas um convi- / te: é sobretudo uma exortação. / Por favor, como / todo Iniciado que não se importa / ou parece não se importar por / comodidade. Eu me cuido. / Cuide-se! / A purulência dos Iniciados Franceses / atingiu o paroxismo do espasmo / de qualquer forma você sabe. (Tradução minha).

*A Adolf HITLER
 en souvenir du
 Romanischès café à
 Berlin un après-midi
 de Mai 1932
 et parce que je prie
 Dieu
 de vous donner la
 grâce de vous ressouvenir
 de toutes les merveilles
 dont IL vous à (sic) ce
 jour là GRATIFIÉ
 (RESSUSCITÉ)
 LE CŒUR
 Kudar dayro Zarish Ankkara
 Thabi³⁶*

*Antonin Artaud
 3 décembre 1943³⁷.*

(ARTAUD apud FERDIÈRE, 1959, p. 32).

Como se não bastasse ser atormentado pelos horrores da sua guerra espiritual, agora Artaud também viverá os terríveis acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e seu discurso (delirante ou não) contempla não apenas os ditames do seu delírio, mas se enquadra também na

36. Essas sílabas inventadas, sem nenhum sentido convencionalizado (significante e significado), espécie de linguagem própria que Artaud vai exercitar principalmente nos seus cadernos de notas em Rodez, são chamadas de glossolalias.

37. “A Adolf HITLER / pela lembrança do / café Romanischès de / Berlim numa tarde / de maio de 1932 / e porque eu oro a / Deus / que lhe dê a / graça de relembrar / de todas as maravilhas / que ELE nesse / dia lhe CONCEDEU / (RESSUSCITOU) / O CORAÇÃO / Kudar dayro Zarish Ankkara / Thabi / Antonin Artaud / 3 de dezembro de 1943” (Tradução minha).

ordem das coisas, se não reais, possíveis. É por isso que não se pode descartar a possibilidade de esse encontro ter, de fato, acontecido, ao passo que, mesmo que isso fique na esfera das probabilidades, é preciso considerar a performatividade e encenação desses textos no âmbito de uma proposta que, ao meu ver, é estética e teórica, mesmo que para ele tenha estado na base de toda sua realidade de vida. É neste ponto que percebo que não se trata de separar o que seria “real” e “ficcional” (se isso fosse realmente possível), mas antes perceber que o discurso de Antonin Artaud é gerado e gerido justamente pela fricção dessas duas possibilidades.

Florence de Mèredieu afirma que há certa preocupação a respeito do antissemitismo que desponta em alguns dos escritos de Artaud, uma vez que as referências a Hitler – no *Sortilégio*, na dedicatória e em citações presentes nos cadernos de notas e cartas – e o desprezo aos judeus, como vimos no texto destinado a Lise Deharme, “filha sinistra de Banqueiros judeus que fizeram o Mundo Moderno” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2011, p. 678), podem gerar uma repulsa em um leitor desatento que, por ventura, não venha a considerar os inúmeros elementos envolvidos no processo de composição pictográfica dos textos artaudianos. Ora, o caráter panfletário e a tensão constante das propostas de Artaud “ – não poupando estritamente nenhuma corrente e não protegendo ninguém – corresponde a um tipo de cólera e de ódio generalizado contra a espécie humana. Os judeus não são expressamente visados; eles são visados como TODOS os outros” (MÈREDIEU, 2011, p. 679).

Isso, de fato, não justifica essa atitude xenofóbica, nem reduz seu aspecto inaceitável, mas desloca para outro nível a virulência dessas proposições. O problema é que quando Artaud escreve esses ataques, que fazem parte de toda uma realidade, como já sugeri, concebida no liame entre o seu mundo delirante, literário, teatral e ficcional, e o mundo real, concreto, biográfico e factual, o Partido Nazista do Terceiro Reich ataca a Europa e faz suas barbaridades, mas isso não faz desse poeta um nazista necessariamente, pelo menos não em sentido estrito.

Por isso, considero importante perceber a *mise-en-scène* dessa pictografia violenta que compõe os *Sortilégios* de Artaud dentro de uma proposta estética, literária, teatral e artística que pretende ser o Teatro da Crueldade. Para pensar sobre isso, consideremos o que Artaud escreve cerca de dez após o envio do primeiro *Le sort*, em 1947:

Le but de toutes ces figures dessinées et coloriées était un exorcisme de malédiction, une vitupération corporelle contre l'obligation de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l'équilibre, de la dimension, et à travers cette vitupération revendicatrice une condamnation du monde psychique incrusté comme un morpion sur le physique qu'il incube ou succube en prétendant l'avoir formé. J'en étais en 1939 à ma deuxième année d'internement, et bien que parfaitement sain d'esprit je me voyais maintenu à vie dans les asiles d'aliénés français. Et je savais qu'aucun médecin ne pouvait honnêtement et raisonnablement penser que j'étais fou. [...] Et les figures donc je faisais étaient des sorts – que je brûlais avec une allumette après les avoir aussi méticuleusement dessinés. Depuis j'ai changé de manière. Et je l'ai changée en comprenant

que c'était comme magicien que j'étais interné,
empoisonné et envoûté³⁸ (ARTAUD, 2004, p.1467).

Nessa descrição, para se referir metaforicamente ao exercício de vituperação dos *gris-gris*, Artaud usa o termo *morpion*, que é um tipo específico de piolho causador da pediculose pubiana ou inguinal; esse inseto também é conhecido como piolho-caranguejo, piolho-da-púbis, carango, chato, piolho ladrão ou, por seu nome científico, *Phthirus pubis*. A transmissão normalmente acontece no ato sexual, por estar quase sempre alojado nas regiões do baixo ventre, púbis, virilha e ânus, causando grande desconforto e prurido, por isso a pediculose pubiana é classificada como uma doença sexualmente transmissível (DST) pelo Ministério da Saúde³⁹. Acredito que a menção a esse parasita não seja desprezível, ainda mais porque Artaud utiliza esse termo em uma metáfora para o funcionamento dos seus *Sortilégios*, os quais não pretendem ser nem um pouco agradáveis ou confortáveis,

38. “O objetivo de todas essas figuras desenhadas e coloridas era um exorcismo de maldição, uma vituperação corporal contra as obrigações da forma espacial, da perspectiva, da medida, do equilíbrio, da dimensão, e através dessa vituperação reivindicatória uma condenação do mundo físico incrustado como um piolho sobre o físico no qual ele fica incubado ou súcuba pretendendo tê-lo formado. Eu estava em 1939 no meu segundo ano de internamento, e bem perfeitamente são de espírito eu me via mantido vivo nesses asilos de alienados franceses. E eu sabia que nenhum médico podia honestamente e racionalmente estava convencido que eu estava louco. [...] E as figuras então que eu fazia eram maldições – que eu queimava com um palito de fósforo depois de as ter também meticulosamente desenhado. A partir disso eu mudei de maneira. E eu a mudei entendendo que era como mágico que eu estava internado, envenenado e enfeitado” (tradução minha).

39. Disponível em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/cd08_13.pdf. Acesso em 20 fev. 2016.

mas contagiosos, violentos, peçonhentos, acrimoniosos, virulentos, malignos.

Essa ideia é reiterada nas expressões conseguintes, uma vez que, segundo o *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa* (2013), ‘íncuba’ se refere não só ao ato de permanecer ou deitar em cima, contrapondo-se à ‘súcuba’, mas o termo também pode significar algo que causa pesadelos ou que exerce ações maléficas; em alguns contextos, esse vocábulo se relaciona a um demônio responsável por criar os maus sonhos. Por sua vez, ‘súcuba’ também tem outros significados: pode ser uma expressão para se referir a mulheres lúbricas, devassas, sensuais, lascivas, mas também está ligada ao mesmo demônio onírico.

Assim, essas cartas meticulosamente desenhadas querem se contrapor à tradição das formas, do desenho figurativo e representativo, atuando como um parasita sedento que reivindica seu lugar no corpo artístico perturbado pela lascívia e pelo terror. É a desmoralização da arte, por meio da violência e do medo, assim como propunha o *Théâtre du Grand-Guignol*, fundado por Oscar Méténier em 1887 e aperfeiçoado por André de Lorde (1871-1942) com sua proposta de “Teatro do Medo” e, mais tarde, “Teatro da Morte”. Loucura, crueldade e a paranoia médica, temas muito frequentes nas peças do *Grand-Guignol*, marcarão também a vida e a obra de Artaud, sendo refletidos no seu Teatro da Crueldade.

Os autores do *Grand-Guignol* se valiam muito dos avanços e descobertas científicas e médicas, levando

ao palco médicos e psiquiatras como “sábios loucos” e como grandes amantes de máquinas elétricas e mecânicas como objetos de tortura e terror. Para Mèredieu (2011, p. 448), “a cena teatral é – no sentido literal do termo – a mesa de dissecação onde se abre e se decupa os corpos”, procedimentos que fazem alusão aos aparatos maquinicos que tiveram participação nos tratamentos pelos quais passou Artaud na infância, adolescência e, mais tarde, durante as sessões de eletroconvulsoterapia. Assim, a influência do *Grand-Guignol* no Teatro da Crueldade é bastante evidente, fazendo deste uma “versão metafísica e apurada” (MÈREDIEU, 2011, p. 450) daquele, uma vez que a questão da loucura abordada pelos espetáculos de André de Lorde, muitos dos quais o próprio jovem ator marseilhês chegou a participar após deixar a companhia teatral de Charles Dullin em 1923, prefigura ainda a maneira como Artaud viverá suas internações nos asilos de alienados.

Mesmo ele tendo afirmado que seu conceito de crueldade “Não se trata [...] nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror” (ARTAUD, 2006, p. 117, grifo meu), como faziam o Teatro do Medo e o Teatro da Morte de André de Lorde, esses elementos estão presentes na estética artaudiana a partir de construção de cenas bizarras, grotescas, líricas e de troça que trazem sangue, vísceras, corpos dilacerados, animais peçonhentos, escoriação e morte – lembremos de *Le jet de sang*. Pensando nisso, pode-se dizer que os *Sortilégios* de Artaud trazem essa potência performática

e revolucionária do Teatro da Crueldade a partir do processo de produção e funcionamento desses textos, se é que é possível mensurar isso. O que se percebe claramente é que o movimento de enlouquecer o subjétil nessas cartas aparece em diversos níveis, como na ruptura do gênero textual, da forma, da letra, das linhas, dos desenhos e cores, na queimadura do papel como ato ritualístico, na destruição do subjétil físico como ação performativa para a destruição do corpo físico dos destinatários ou daqueles que os ameaçam.

A *mise-en-scène* das maldições ou proteções dessas cartas comportam uma dimensão discursiva, que são os enunciados em si, as construções na língua (francês) – “*J’envoie un Le sort / au Premier qui osera / vous toucher*” (*Le sort* a Jacqueline Breton) –, e uma dimensão gestual, material, concreta, seja pela evocação ou instigação do gesto – “[...] *touchez votre cœur avec / l’Index et le Médium de la [Main] / droite [...]*” (*Le sort* a Léon Fouks); “[...] *je les / [fer]ai [per]ce[r] vivant[s] / sur une place [de] Paris e[t] je leur / ferai perforer et / brûle[r] les moëlle[s] [...]*” (*Le sort* a Roger Blin) –, seja pela ação real de perfurar e queimar o papel, em uma atitude de destruir a simulação estética que as palavras e os desenhos encenam, imitando os golpes que os *Sortilégios* evocam, como no caso da carta a Lise Deharme, em que o papel é perfurado com fogo em demonstração do ato de penetrar a vagina da moça com uma cruz em brasa.

Essas cartas foram escritas para terem uma dinâmica de funcionamento real na vida de seus destinatários, ou

seja, ousar dizer que não foram concebidas em primeira instância como obras de arte, mesmo que a encenação de tais textos esteja sob a ótica do Teatro da Crueldade que, apesar de propor uma intervenção nas práticas cênicas tradicionais, deixando de lado performances estritamente miméticas e querendo se aproximar da vida real para modificá-la, preconizava o fazer artístico e, portanto, ficcional – “[...] E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade [...]” (ARTAUD, 2006, p. 97).

Sobre a performatividade desses textos, não consigo deixar de pensar que, mesmo internado em um hospício, longe dos palcos desde em 1935, Artaud continuava sendo um homem do teatro – toda a sua obra é marcada por esse elemento performático, ou seja, ele não apenas desenhava ou escrevia, ele vivia esses textos, experimentava-os com seu próprio corpo, declamava-os, perfurava-os, queimava-os para que eles saíssem da materialidade do subjétil e criassem uma realidade na qual se pudesse acreditar de fato. “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p. 97).

Referências

ARTAUD, A. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira

Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer** – palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblia do Brasil, 1993.

CABOTIN. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cabotin>. Acesso em: 10 dez. 2016.

CABOTINO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/cabotino>. Acesso em: 10 dez. 2016.

CANTRELLE, P.; LOCOH, T. Facteurs culturels et sociaux de la santé en Afrique de L'Ouest. **Les dossiers du CEPED**, Paris, n. 10, p. 1-36, jan. 1990. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Les_Dossiers_du_CEPED.html?id=oIEnAQAAIAAJ&redir_esc=y Acesso em: 23 nov. 2016.

CHARUEL. In: **Patronymique**. l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques. Paris: Éditions SWIC. Disponível em: <http://www.geopatrynome.com/nomcarte/CHARUEL>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DAVID, B. **Os poderes místicos da Cabala**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

DAVIDSON, G. **A dictionary of angels including the fallen angels**. New York: The Free Press, 1967.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo:

Editora 34, 2010.

DERRIDA, J. **Enlouquecer o subjétil**. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial/Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 1998.

DERIIDA, J. Forcener le subjectile. In: DERRIDA, J; THÉVENIN, P. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 55-123.

FAU, G. Antonin Artaud. **Catalogue d'exposition de la Bibliothèque Nationale de France**, 7 nov. 2006 - 4 fev. 2007. Paris: Gallimard, 2006.

GRIS-GRIS. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gri-gri-gris-gris/38226>. Acesso em: 10 dez. 2016.

ÍNCUBA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/incuba>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

LAGE, A. S. A pictografia e as glossolalias de Antonin Artaud. In: Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: Memória Abrace Digital, 2008. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vcongresso.htm>>. Acesso em: 03 maio 2015.

MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. Tradução de Isa Kopeiman e equipe editorial. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LALÈYÊ, I. P. L. Les religions de l'Afrique traditionnelle: interrogations majeures et pistes pour des recherches actuelles. In: _____ (org.). **Culture et religion en Afrique au seuil du XXI^e siècle**: Conscience d'une renaissance? Dakar: CODESRIA, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/dmiy1O>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LE SORT. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr>>.

[fr/dictionnaires/francais/le_sort](http://dictionnaires/francais/le_sort)>. Acesso em: 10 dez. 2016.

POLET, J. C. (org.). **Patrimoine Littéraire Européen**. Index général. Anthologie en langue française. Bruxelles: De Boeck, 2000.

REHFELD, A. Subjetivação Contemporânea: Malogro e Transcendência. In: Congresso Nacional de Gestalt Terapia, 10, 2005. Uberlândia. **Anais eletrônicos...** Uberlândia: Conselho Federal de Psicologia, 2005. Disponível em: <http://fenoegrupos.com.br/JPM-Article3/pdfs/rehfeld_subjetivacao.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SORTILÉGIO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/Sortilégio>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

SUBSTÂNCIA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/substância>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SÚCUBA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/súcuba>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SUJEITO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/sujeito>>. Acesso em: 02 mai. 2017.

THÉVENIN, P. La recherche du monde perdu. In: DERIDA, J; THÉVENIN, P. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 09-53.



Equilibrium e o legado das distopias do
século XX em um novo milênio

PAVLOSKI, Evanir

A figuração imaginativa de sociedades modelares é um signo indelével da história humana desde os primeiros registros da associação de indivíduos em comunidades. Sejam essas projeções marcadas por uma religiosidade ancestral que, derivada dos mitos, é transformada em discurso teocêntrico; sejam elas orientadas pela filosofia em sua busca incessante pela verdade, é sempre apreensível um desejo pela consolidação de um espaço social considerado mais estável e mais seguro. Nesse sentido, as utopias acompanharam o desenvolvimento das sociedades históricas, mesmo quando a sua formalização terminológica ainda não fora proposta por Thomas More em 1516.

A utopia como a forma ideal de relações sociais é elemento o mais generalizado no mundo espiritual. Faz parte de todas as crenças religiosas, teorias morais e legais, sistemas de educação, criações poéticas, em uma palavra, de todo conhecimento e obra que visam oferecer modelos para a vida humana. É impossível imaginar qualquer época, nação ou mesmo indivíduo que não tenha sonhado com um céu na terra, que não tenha sido mais ou menos utópico. Onde quer que existam – e elas existem em toda parte – miséria, injustiça e dor, haverá também especulações sobre como erradicar as causas do mal. Na imensa escala que se estende por toda a história da cultura, desde as fantasias do nômade selvagem até as reflexões do filósofo moderno, encontra-se uma infinidade de versões da utopia (SZACHI, 1972, p. 8).

Entretanto, seria demasiadamente superficial

restringir a importância de More ao aspecto etimológico do utopismo. Em primeiro lugar, o humanista britânico criou um arquétipo para a figuração utópica que desvela as imperfeições do meio social de seu tempo por meio de um mecanismo de espelhamento.

O autor d'*A Utopia* é filho de seu tempo, cujos limites reproduz; sua qualidade de humanista, seu conhecimento prático de direito e economia, o nascimento do capitalismo mercantil permitiram-lhe não só criticar o novo modo de produção, mas também desenhar as grandes linhas de um modo de produção superior, destinado a suplantá-lo. Conforme a lógica de uma leitura historicista, até mesmo se remete *A Utopia* à vontade de encontrar uma solução fantástica para contradições que a imaturidade do tempo não permitia resolver (ABENSOUR, 1990, p. 78).

A criticidade de sua obra, portanto, não se efetiva apenas em sua dimensão argumentativa, mas também - e provavelmente de forma mais contundente -, no processo simbólico de recepção de seus leitores, que levantam os olhos das descrições da narrativa e vislumbram o espaço social que os rodeia, processo de atualização que, sem dúvida, contribui para a popularidade do texto nesses mais de quinhentos anos de circulação.

Além disso, a escolha por um gênero narrativo ficcional nos moldes de um relato de viagem demonstra a potencialidade crítica da literatura como arte ao mesmo tempo mimética e problematizadora do real. A exploração desse caráter dual da arte literária serviu como meio de

propagação de ideais utópicos ao longo dos séculos que se seguiram à publicação da obra de More.

No entanto, as mudanças socioculturais que marcaram a segundo metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX geraram perspectivas analíticas marcadas pela relativização do utopismo tradicional e pelo ceticismo em seu caráter transformador. Surgem assim as narrativas distópicas, que tinham como seu principal objetivo a figuração de uma arquitetura social marcada pela subversão pragmática de idealizações até então descritas e/ou defendidas por utopistas. Especificamente, em relação aos textos produzidos no século passado, é possível entender o processo de contestação da sátira a utopia por meio da sátira distópica a partir de três fatores. Primeiramente, um considerável grau de pessimismo pode ser apreendido nas primeiras gerações de autores da nova centúria, os quais presenciaram eventos como a consolidação do capitalismo, a Primeira Guerra Mundial e a deturpação instrumentalista de diferentes discursos revolucionários. Em segundo lugar, a percepção da matriz autocrática que sustenta, na visão desses críticos, as produções utópicas, uma vez que noção de modelo social, originalmente particular e subjetiva, é universalizada como sendo desejável para todas as comunidades, independentemente das diferenças socioculturais entre elas. Finalmente, questiona-se fato do funcionamento e do equilíbrio das sociedades utópicas dependerem sobremaneira da colaboração efetiva de seus membros que, para alcançar a estabilidade social, renunciariam de

grande parte de sua liberdade individual. Para que tal condição seja garantida, é necessária a imposição de um aparelho estatal de condicionamento, vigilância e punição dos sujeitos, aspecto que atribui características totalitárias aos espaços utópicos.

Desde então, os que crêem na possibilidade da perfeição social tendem a ser acusados por seus oponentes de tentarem impingir uma ordem artificial a uma humanidade relutante, de tentarem inserir, como se fossem tijolos, os seres humanos em uma estrutura preconcebida, de forçá-los em um leito de Procusto e de dissecá-los na busca de um esquema sustentado com fanatismo (BERLIN, 1991, p. 48).

Dentre as obras dessa tendência crítica, destacamos dois romances que influenciaram profundamente o gênero literário distópico: *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley e *1984* de George Orwell, publicados respectivamente em 1932 e 1949. É importante ressaltar que tais destaques se devem ao considerável número de distopias da segunda metade do século XX que estabeleceram diálogos intertextuais com pelo menos uma dessas narrativas.

Esses textos também influenciaram produções de outras esferas artísticas, dentre as quais, a do cinema nos interessa especialmente neste artigo. É digno de nota que ambos os romances foram adaptados para o grande ecrã. A obra de Huxley inspirou duas versões fílmicas: uma produção para TV em 1980 assinada por Robert E. Thompson; e um segundo longa metragem em 1998, tendo Daniel Mazur como roteirista. O espaço ficcional de Orwell

também tomou forma nas telas em duas oportunidades: em 1956, com a direção de Michael Anderson e o texto de William Templeton; e no próprio ano de 1984, sob a responsabilidade do diretor Michael Radford, que também assinou o roteiro.

Não obstante, o objetivo de nossa discussão não é tratar especificamente das adaptações dos romances, mas demonstrar como as temáticas desenvolvidas por esses autores ainda encontram considerável ressonância em produções de diferentes matrizes semióticas no século XXI. Para tanto, tomaremos como exemplo e objeto de análise o filme *Equilibrium*, escrito e dirigido por Kurt Wimmer, em 2002. Como veremos, esta obra cinematográfica não apenas atende aos parâmetros do arquétipo distópico na literatura, mas, também, recupera e rearticula elementos fundamentais dos universos ficcionais de Huxley e Orwell.

Para tanto, utilizaremos os conceitos de dialogismo e intertextualidade que são operacionalizados por Robert Stam em seus estudos sobre o processo de adaptação cinematográfica. Ainda que o filme de Wimmer não se caracterize conceitualmente como tal gênero, tais conceitos são, indubitavelmente, de grande valia para a análise de seus diálogos com a tradição literária. Ao resumir os objetivos de sua obra *A literatura através do cinema*, Stam questiona o ideal tradicional de fidelidade comumente aplicado às adaptações fílmicas.

O “argumento” geral de *A literatura através do cinema* entrelaça uma série de fios: a crítica do discurso da “fidelidade”, a natureza multicultural da intertextualidade artística, a natureza problemática do ilusionismo, a riqueza de alternativas “mágicas” e reflexivas ao realismo convencional e a importância crucial tanto da especificidade do meio de comunicação - o filme enquanto tal - quanto dos elementos migratórios, de entrecruzamento, compartilhados pelo cinema e outros tipos de mídia (STAM, 2008, p. 19).

Diante desses pressupostos, o autor utiliza a abordagem de Gérard Genette, que, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, propõe cinco categorias para o que ele denomina de *transtextualidade*, conceito mais amplo e considerado por Stam como mais adequado para a discussão das relações entre literatura e cinema.

Gérard Genette, em *Palímpsestos* (1982), partindo do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva, propõe o termo “transtextualidade”, mais abrangente, para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos,” postulando, por fim, cinco categorias. A quinta delas, a “hipertextualidade”, parece ser particularmente produtiva no que tange à adaptação. O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina “hipertexto”, e um outro anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia (STAM, 2008, p. 21-22).

Tendo em vista a potencialidade analítica do conceito de Genette, utilizá-lo-emos como horizonte referencial para as aproximações que estabeleceremos entre as obras literárias e o texto fílmico que compõem o *corpus* do presente trabalho. Assim sendo, caracterizamos a obra *Equilibrium* como um hipertexto que apreende características formais e temáticas dos hipotextos de Huxley e Orwell, rearticulando-as como partes essenciais de uma nova produção.

Antes, porém, de nos dedicarmos à análise da obra cinematográfica, é importante discorrermos brevemente sobre as condições histórico-culturais nas quais a obra foi produzida e que lançam luz sobre o seu potencial de atualização do gênero distópico.

Como afirmamos anteriormente, é perceptível nas primeiras décadas do Novecentos um acentuado grau de frustração e pessimismo nas produções de diferentes pensadores e literatos. Essa tendência se seguiu a um momento no qual o utopismo, alicerçado nos ideais de progresso e de avanço tecnológico, encontrava novamente espaço de difusão como discurso sociológico, tanto de esperança quanto de desconfiança no novo século. Tal aspecto é apontado por Laura de Izarra como recorrente em momentos de transição histórica.

Nos fins de séculos, os imaginários da sociedade apontam para futuros apocalípticos ao mesmo tempo que para a esperança de um mundo novo renascendo das cinzas. Os autores dessas narrativas articulam convenções compartilhadas apropriando-

se dos diferentes discursos que circulam na sociedade e negociam suas ressignificações com as práticas sociais vigentes no seu contexto (IZARRA, 2001, p. 7).

No entanto, eventos como a Segunda grande Guerra e a ascensão de regimes totalitários que se fundamentavam preliminarmente em ideias socialistas criaram condições para que o ceticismo distópico prevalecesse sobre o imaginário idílico dos utopistas na literatura. Tanto em obras emblemáticas do gênero como *The iron heel* (1908) de Jack London e *Nós* (1921) do russo Eugene Zamiatin quanto em textos que enfatizavam os sentimentos de estranhamento e deslocamento no meio social como *A montanha mágica* (1924) de Thomas Mann e diferentes textos de Kafka, o signo da incredulidade para com o ideal da sociedade modelo se apresentou de forma mais ou menos ostensiva.

A passagem das décadas não exauriu essa propensão crítica. Ao contrário, diversos acontecimentos históricos apenas a fortaleceram, o que culminou não apenas em um número considerável de produções literárias, mas também em um ponto de vista que, socialmente compartilhado por muitos, revelava-se fortemente pessimista em relação ao novo milênio. À guisa de ilustração, se na virada do século XX os avanços técnicos e tecnológicos da humanidade simbolizavam, para muitos, a chegada dos novos tempos, o chamado *bug* dos computadores e a consequente ruína de todas as sociedades modernas assombraram os anos 2000 e 2001.

O historiador e filósofo italiano Paolo Rossi afirma que a aparente tendência discursiva apocalíptica no novo milênio não é necessariamente um fenômeno inédito, mas uma recuperação de visões anteriores que se tornaram mais conspícuas e radicais. Com base na obra *Pessimismo cultural* de Oliver Bennett, o autor afirma:

É, sem dúvida, verdade que a essa difusão contribuíram as horríveis tragédias e os terríveis acontecimentos da primeira metade do século XX, mas também é verdade, como afirma Bennett, que existe bem pouco, nas ideias do século XX, sobre a decadência e o “suicídio”, ou sobre o fim ou o declínio da civilização, que não retome amplamente as ideias dos séculos anteriores e, de modo especial, as ideias da segunda metade do século XIX (ROSSI, 2013, p. 24).

Rossi afirma, inclusive, que essas visões céticas se inscreveram irremediavelmente nos imaginários das gerações desde o final da segunda guerra até a virada do século. Segundo ele, o processo de disseminação da desesperança se desenvolveu por meio dos mais diferentes objetos de linguagem, sejam eles estéticos, informativos, verbais ou imagéticos. Ainda, segundo o autor, os estereótipos identitários de muitos jovens na contemporaneidade é um corolário dessa influência ideológica.

É verdade – como todos repetem – que os adolescentes, no início do terceiro milênio, estão desanimados, não esperam muito do futuro, não manifestam as vivazes paixões políticas e os entusiasmos muitas vezes

pouco controlados de muitos dentre os seus pais cinquentões. Sem dúvida, lêem poucoíssimo, mas certamente também uma grandíssima quantidade de artigos de jornal, livros, sermões televisivos de vários tipos, textos que se encontram na internet são repletos, há muitas décadas, de previsões catastróficas, de anúncios de Apocalipse, de discursos sobre o fim iminente, de sermões que tratam do fim de toda forma de vida e de civilização, do desaparecimento de toda e qualquer possível, mesmo tênue e pálida esperança (ROSSI, 2013, p. 20).

A arte cinematográfica, como aponta Robert Stam, jamais esteve alheia a essa tendência, dada a sua permeabilidade aos discursos sociais que marcam os contextos de produção de seus respectivos objetos. “O gênero fílmico, como o gênero literário antes dele, é permeável a tensões históricas e sociais” (STAM, 2008, p. 23). Também, de forma semelhante à literatura, o cinema não se restringe a reproduzir linhas de pensamento social de sua época, mas extrapola os limites de seu universo referencial e figura espaços ficcionais que podem – e recorrentemente o fazem – originar novas reflexões sobre as sociedades do presente, do passado e do futuro. Percebemos, então, que um texto fílmico pode tanto refletir condições históricas de seu momento de criação quanto contribuir para a problematização e, inclusive, a mudança de tais circunstâncias.

Especificamente, em relação às produções com temáticas apocalípticas, notou-se um significativo aumento quantitativo conforme a virada de século se

aproximava. É possível afirmar, portanto, que a sétima arte acompanhou a literatura no processo de apreensão e ficcionalização de correntes antiutópicas de análise social. Além dos exemplos já citados, a gama de produções que representaram espaços distópicos é bastante extensa, tornando árdua uma tarefa de catalogação.

Não obstante, algumas obras merecem especial destaque por conta do impacto que causaram no imaginário popular na segunda metade do século. Em 1966, o romance *Fahrenheit 451* foi trazido para as telas por François Truffaut, o qual conseguiu, com muita competência, figurar o Estado totalitário no qual os livros são queimados por serem considerados como propagadores de infelicidade. Lançado em 1982, *Blade Runner: O caçador de andróides* foi uma leitura do texto literário de Phillip K. Dick. Escrito entre os anos de 1966 e 1968, transferiu para um espaço ficcional sombrio e desesperançado o clima de aparente desordem e insegurança da Guerra Fria. O filme provocou discussões que ultrapassaram a esfera política e alcançaram áreas afins como os estudos culturais e a filosofia. A cultuada obra *Matrix* chegou às telas em 1999 e, sem dúvida, teve sua recepção diretamente influenciada pelas incertezas e preocupações da virada do século. Mundialmente reconhecido pela revolução dos efeitos especiais e visuais, o filme dos então irmãos Wachowski inscreveu no senso de realidade de seus espectadores a dúvida sobre os limites entre o sonho e o pesadelo tecnológico. No século XXI, a afluência de produções desse gênero cresceu consideravelmente. Apenas a título de

exemplificação, poderíamos citar: *Minority report* (2002), *V de vingança* (2005), *Filhos de esperança* (2006), 2019: *O ano da extinção* (2009), *Não me abandone jamais* (2010), *O preço do amanhã* (2011), *O expresso do amanhã* (2013), *Elysium* (2013), *O doador de memórias* (2014) e as séries *Jogos vorazes* (2013) e *Divergente* (2014).

Ainda que preservadas as devidas especificidades, muitas das obras citadas apresentam elementos espaciais, temporais e temáticos que podem ser encontrados na tradição do gênero literário distópico como, por exemplo, a descrição de espaços ficcionais prospectivos, a instrumentalização das inovações técnicas e tecnológicas em favor de um regime autoritário, a segmentação da sociedade em castas sociais extremamente rígidas; o conflito entre os interesses individuais e coletivos e a busca, normalmente violenta, pela recuperação de algum traço de identidade e liberdade.

Todas essas características em comum com as distopias literárias reafirmam o processo de transtextualidade na arte defendido por Robert Stam.

Em termos históricos e de gênero, tanto o romance quanto o filme têm consistentemente canibalizado gêneros e mídias antecedentes. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais - ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria - transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances epistolares, e assim por diante. O cinema foi

trazendo esta canibalização ao seu paroxismo. Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral (STAM, 2008, p. 24).

Notadamente em *Equilibrium*, essa noção de canibalismo de textos anteriores, tanto literários quanto fílmicos, é admitida e valorizada pelo próprio roteirista e diretor do longa-metragem Kurt Wimmer. “All of these films, including *The Handmaid’s Tale*, ‘1984’, *Brave New World*, these are all members of the family of great science fiction that I drew upon to create the paradigm of this film.”¹

O breve comentário acima já aponta para o fluxo de influências que se forma por meio da transtextualidade entre obras de diferentes gêneros e matrizes semióticas. Em outras palavras, um romance serve de hipotexto para um filme que, utilizando as linguagens que lhe são características, concretiza-se como hipertexto e que, por sua vez, pode vir se tornar o hipotexto de uma produção fílmica ou literária futura. Como salienta Stam,

1. Tradução livre: “Todos esses filmes, incluindo ‘*The Handmaid’s Tale*’ (*A decadência de uma espécie*), ‘1984’ e ‘*Brave New World*’ (*Admirável mundo novo*), são todos membros da família da grande ficção científica a partir da qual eu criei os paradigmas para este filme”. (Disponível em <http://www.imsdb.com/Movie20%Scripts/Equilibrium%20Script.html>. Acesso em 18 jul. 2016).

Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do *som* “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008, p. 24).

Diante disso, passamos a descrever e a analisar os elementos do filme de Hans Wimmer que, especificamente, revelam intertextos possíveis com as obras de George Orwell e Aldous Huxley, assim como eventualmente de outros textos já mencionados. Para tanto, retomaremos as categorias citadas anteriormente para demonstrar os traços comuns entre as distopias literárias e cinematográficas: tempo, espaço e temas. Além destas, incluiremos a caracterização dos respectivos protagonistas, uma vez que se trata de aspecto especialmente relevante para as obras em questão. Obviamente, outros níveis da narrativa poderiam ser explorados, mas, dado o escopo do presente artigo, manteremos nossa discussão restrita a esses quatro elementos.

Em primeiro lugar, o termo utopia pode ser associado a dois outros por suas proximidades etimológicas e semânticas: *Eutopia*, o espaço de realização individual e *Udetopia*, o lugar de nenhum tempo. Em obras que tem no distanciamento espacial seu mecanismo de espelhamento com a realidade histórica como, por exemplo, *A utopia* de Thomas More, a existência do *ethos* modelar é sincrônica ao contexto de escritura nas narrativas.

Notadamente, nas distopias do século XX, a figuração de uma sociedade consolidada em algum ponto do futuro é quase paradigmática. Em suas respectivas dimensões argumentativas, essas narrativas não se restringem a desvelar os problemas sociais de seus momentos de produção e delineiam o desenvolvimento possível das tendências políticas que então se apresentam.

Entretanto, o tempo da ação nessas obras não é sempre marcado com exatidão, o que enfatiza o caráter udeotópico de seus espaços ficcionais. Assim, ainda que o ano de 1984 seja indicado como o *cronotopo* do romance de Orwell, a descrição posterior do aparelho estatal de reconstrução da história inviabiliza qualquer certeza em relação a esse dado. Em *Admirável mundo novo*, o enredo se desenvolve no ano de 632 d.F., isto é, “depois de (Henry) Ford”, financiador na implementação da linha de montagem industrial e ícone do modelo de sociedade descrito por Huxley. No entanto, o texto não esclarece se o marco inicial para essa contagem de tempo seria o nascimento do empresário, sua morte, o lançamento do Ford T – modelo automobilístico recorrentemente citado na obra –, ou o término do conflito bélico que deflagrou o processo de reestruturação social.

Em *Equilibrium*, ao contrário, a indicação do tempo cronológico é bastante explícita. Já nas primeiras cenas do filme, o espectador é informado de que a Terceira Guerra Mundial teria ocorrido nos primeiros anos do século XXI e que o ano de 2072 seria o ponto inicial da narrativa.

É interessante apontar que as diferentes formas de tratamento do tempo nos textos literários e na narrativa fílmica atendem perspectivas retóricas específicas. Se, por um lado, a indeterminação temporal ressalta a imprevisibilidade aterradora da gênese da distopia; a delimitação de um momento histórico próximo da contemporaneidade enfatiza os riscos potenciais e imediatos para a sua concretização. Em todas as obras, todavia, um conflito de dimensões globais é o ponto de ruptura entre a ordem até então estabelecida e a sua distópica rearticulação. Tal aspecto é extremamente recorrente nas ficções do gênero, o que atribui aos espaços descritos uma feição pós-apocalíptica. Para Gianni Vattimo, as distopias pós-apocalípticas enfatizam a falácia do racionalismo progressista na medida em que ilustram os limites passíveis de serem alcançados pelas sociedades humanas na modernidade.

The significance of post-apocalyptic counter-utopias lies ultimately in their shaping an existence that is no longer historical. Not in the sense of the happy return to nature of certain utopian fantasies of the past, but rather in the sense, conforming more strictly to the modern concept of utopia, of representing an accomplishment, a passage to the extremes, based on a full realization of what is, for now, our (only) possibility² (VATTIMO, 1992, p. 85).

Não obstante, a reorganização das sociedades

2. Tradução livre: A significância das antiutopias pós-apocalípticas reside, em última análise, nas suas configurações de uma existência que não é mais histórica. Não no sentido de um feliz retorno à natureza de certas fantasias utópicas do passado, mas, ao invés disso, no sentido, de acordo mais estritamente com a concepção moderna de utopia, de

ficcionais após o encerramento das hostilidades sempre se caracteriza por uma racionalização extrema de suas funcionalidades estruturais com o intuito de alcançar, consolidar e preservar a estabilidade social. Abre-se, dessa forma, o caminho para formas de governo caracteristicamente totalitárias. No filme de Wimmer, a descrição desse processo é acompanhada por imagens de diferentes conflitos que marcaram o século XX³.

Television screen

A documentary. Images from the ravaging wars of our century.

TELEVISION NARRATOR: ... for decades, for no better reason than mutual contempt, civilization hovered on the brink of nuclear war. Peoples in Eastern Europe massacred each other over forgotten cultural grudges. "Tension has escalated" was the familiar refrain...

Now images of chemists diligently working in labs...

NARRATOR: It became inescapable – if Man were to survive into the future, he must find a way to govern his emotions before they govern him into non-existence...⁴

É exatamente essa aparente necessidade de controle

representar uma conquista, uma passagem para os extremos, baseada em uma realização do que é, por enquanto, nossa (única) possibilidade.

3. Utilizaremos como base de análise e de exemplos excertos do roteiro escrito e publicado por Hans Wimmer. Assim, cabe ressaltar que há diferenças entre determinadas cenas descritas no roteiro e aquelas que foram efetivamente filmadas para o longa-metragem. No entanto, não consideramos que tais diferenças sejam impeditivas para a discussão aqui proposta.

4. Tradução livre: Tela de televisão. Um documentário. Imagens das devastadoras guerras do nosso século. Narrador televisivo:... por décadas, por nenhum outra razão senão o desrespeito mútuo, a civilização pairou sobre a iminência de uma guerra nuclear. Povos do leste europeu massacraram uns aos outros por causa de ressentimentos culturais esquecidos. "A tensão tem aumentado" era a forma de contenção

das emoções que deflagra a edificação da sociedade figurada no texto, a qual se encontra em fase de quase completa consolidação. De acordo com o enredo, nos anos que se seguiram ao conflito mundial, os sobreviventes concluíram que as faculdades emocionais humanas foram as responsáveis pela quase extinção da raça. Essa convicção fez com que os novos Estados criassem diferentes mecanismos de controle para que os indivíduos simplesmente deixassem de sentir emoções, garantindo assim a estabilidade do sistema e a suposta segurança do grupo. Já no início do filme, o protagonista Preston expõe as condições de vida nesse novo modelo social.

PRESTON (looking at a crowd): Look at them...

In spite of himself, the man does. Unlike him, everyone healthy, relaxed-looking, innocent, in balance.

PRESTON: What's missing? Stress? Depression? Can you remember, in your whole life, ever seeing an overweight person?

He shakes his head.

PRESTON: All the reasons to overeat - anxiety, worry, unhappiness - all gone.

He takes a step forward.

PRESTON: Along with sadness, anger, hate...⁵

Percebemos, assim, que o controle das emoções é a familiar... Agora imagens de químicos trabalhando diligentemente em laboratórios... Narrador: Tornou-se inescapável - se o homem quiser sobreviver no futuro, ele deve encontrar uma forma de controlar suas emoções antes que elas o levem para o fim de sua existência. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 01

5. Tradução livre: PRESTON (olhando para a multidão): Olhe para eles... Ainda que sem vontade, o homem o faz. Diferentemente dele, todos parecem saudáveis, relaxados, inocentes, equilibrados. PRESTON: O que está faltando? Stress? Depressão? Você se lembra se

base para a organização do espaço na obra de Wimmer, aspecto apreensível nas imagens tanto da urbe quanto dos ambientes privados. A cidade que é apresentada ao expectador, por meio do ponto de vista de Preston, recebe o apropriado nome de Libria, ou seja, uma referência ao signo astrológico cujo símbolo é uma balança em posição de equilíbrio. É importante salientar que há uma rígida separação entre o meio urbano e o espaço que é chamado simplesmente de “bairro” na obra. Nesta área marginal, a desejável ordem social plena ainda não foi alcançada e a região serve de esconderijo para um número considerável de sujeitos considerados dissidentes do grupo ou contraventores das leis.

Em termos comparativos, é importante ressaltar que divisões semelhantes entre espaços e, conseqüentemente, entre formas diferentes de convívio social são também apreensíveis nas figurações distópicas de Huxley e de Orwell. Em *Admirável mundo novo*, há reservas delimitadas para indivíduos considerados selvagens que não compartilham do modo de vida nas grandes cidades. Em 1984, por sua vez, a região habitada pela classe dos proles é organizada a partir de paradigmas éticos e comportamentais distintos daqueles que orientam os membros do Partido. Dessa forma, percebemos que tanto nos romances quanto no filme, o mecanismo de contraste

em algum momento da sua vida você viu uma pessoa acima do peso? Ele balança a cabeça. PRESTON: Todas as razões para comer demais - ansiedade, preocupação, infelicidade - todas se foram. Ele dá um passo adiante. PRESTON: Juntamente com a tristeza, a raiva, o ódio. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 09 - 10)

entre o espaço distópico e outras formas de estruturação social pode ser percebido na própria diegese, o que potencializa ainda mais o efeito simbólico e argumentativo das narrativas.

No script de *Equilibrium*, assim é descrita a cidade de Libria: “A biochromatic masterpiece in which more has been done with the elegant simplicity of black and white than others who have gone before have managed with all the spectrum of rainbow”⁶. Nesse *topos* distópico, um ideal radical de austeridade prescreve desde a forma dos prédios e a cor das paredes até a disposição dos móveis. Qualquer objeto, tonalidade ou som que possa provocar rompantes emocionais é arbitrariamente excluído da esfera social.

Nesse contexto, as noções de estética e de arte não são apenas desvalorizadas, mas condenadas taxativamente como potencialmente perigosas para a ordem estabelecida. Com isso, mantém-se um procedimento constante de busca, apreensão e destruição de qualquer objeto considerado como esteticamente atrativo. Livros, discos, pinturas, perfumes e antiguidades, por exemplo, são sumariamente consumidos pelas chamas dos órgãos de controle, assim como os indivíduos em posse deles.

Considerando essa repressão institucional da fruição estética, é inevitável nos remetermos ao romance *Fahrenheit*

6. Tradução livre: Uma obra-prima monocromática, na qual mais foi feito com a simplicidade elegante do preto e do branco do outros que viveram antes foram capazes de fazer com todo o spectrum do arco-íris. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 07

451 de Ray Bradbury, publicado em 1953, que também apresenta uma sociedade distópica, na qual os livros são proibidos e opiniões particulares são consideradas antissociais e hedonistas. Nesta obra, adaptada para o cinema em 1966, o papel dos bombeiros é, ironicamente, encontrar e queimar textos escritos que são mantidos na clandestinidade. Há, inclusive, uma cena do filme de Wimmer que estabelece um paralelismo intertextual direto com uma passagem do romance de Bradbury, na qual a personagem Preston ordena a destruição, por meio do uso de um lança chamas, de vários objetos artísticos encontrados no porão de um esconderijo.

Em 1984, as produções artísticas são rigidamente controladas pelo governo e deliberadamente esvaziadas de conteúdo, evitando assim qualquer tipo de reflexão crítica ou de caráter emancipatório. Novelas, revistas, obras literárias e filmes são produzidos em larga escala nos corredores do Ministério da Verdade com o propósito de entorpecer intelectualmente a população de uma forma conveniente para o Partido. Na distopia de Orwell, o controle do imaginário é mais uma das diversas ferramentas utilizadas para fomentar a alienação dos indivíduos. Como salienta Herbert Marcuse, “a arte pode promover a alienação, o estranhamento total do homem em relação ao seu mundo. Esta alienação pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade” (MARCUSE, 1999, p. 288).

Aldous Huxley aborda a questão de forma semelhante em *Admirável mundo novo*. A experiência

estética não é necessariamente proibida, mas rigidamente formatada, tanto no plano de expressão quanto no plano de conteúdo. A poesia, por exemplo, não deve conter ideias ou argumentos que possam ser considerados heterodoxos. Se, por um lado, a vivência de emoções e sensações por parte dos sujeitos é incentivada pelo Estado, por outro lado, a banalização que cerca essas experiências cria um hedonismo totalmente irrefletido que, em última análise, anula qualquer outro tipo de fruição estética diferente do o prazer imediatista. O sexo, por exemplo, é fortemente encorajado, o que sugere um contexto de liberação sexual aparentemente irrestrito. Contudo, o ato em si é totalmente desvinculado de laços afetivos, o que o torna mecanizado e vazio. Assim como consta em um dos lemas hipnopédicos descritos no romance: “quando o indivíduo sente, a comunidade vacila” (HUXLEY, 1982, p. 122). Além disso, o forte direcionamento dos interesses individuais para a sexualidade produz outra forma de alheamento dos indivíduos para as distorções da realidade a sua volta. Em sua obra *Microfísica do poder*, Michel Foucault apresenta algumas reflexões que contribuem para uma análise do sexo na distopia de 1931:

[...] cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos. (FOUCAULT, 1981, p. 27).

Como é possível notar, em todas essas obras a repressão ou a manipulação das experiências estético-sensoriais tem como objetivo limitar a imaginação e restringir o senso crítico dos sujeitos. Com esses procedimentos, o controle individual se torna mais eficiente e a estabilidade social salvaguardada.

Quando essas estratégias não são suficientes, outros métodos de controle são utilizados de forma complementar. Em *Equilibrium*, um dos mais importantes é, sem dúvida, a distribuição e o consumo obrigatório de uma droga sintética chamada *Librium*⁷. Esse composto tem como principal função suprimir as emoções de seus usuários, deixando-os mais propensos a obedecer às normas de conduta estabelecidas. As doses diárias devem ser injetadas pontualmente e a negligência com esse dever pode ser punida com a pena capital.

Abruptly a sharp beeping blinks him (Preston) out of his momentary dream. He joins the others in the car as they raise their wrists and flick off their alarms, all beeping in concert. Wordlessly, around the vehicle, the men flip open white cases marked with morning and evening slots for each day.⁸

7. No roteiro publicado por Hans Wimmer a droga é chamada de *Librium*, mas o nome foi alterado para *Prozium* durante a produção do longa-metragem.

8. Tradução livre: Abruptamente, um beep agudo o tira (Preston) de seu sonho momentâneo. Ele se junta aos outros no carro quando eles levantam os pulsos e desligam os seus alarmes, todos soando em conjunto. Sem nenhuma palavra, os homens no veículo abrem estojos brancos com espaços marcados para as manhãs e as noites de cada dia.

A instrumentalização de substâncias químicas para o aperfeiçoamento do controle sobre os indivíduos é também recorrente no cânone do gênero distópico. Se, em 1984, esse recurso se restringe basicamente ao fornecimento de uma ração periódica de gin, em *Admirável mundo novo*, a utilização da droga batizada de soma é de grande importância para a preservação regime.

No romance de Huxley, os pensamentos desagradáveis, as angústias e qualquer outro tipo de desequilíbrio emocional são prontamente tratados pela ingestão oral do composto, que propicia de imediato uma sensação de tranquilidade e relaxamento.

As estrelas deprimentes deslocaram-se num longo trajeto no céu. Mas, embora se tivesse dissolvido em grande parte o brilho dos anúncios luminosos, o casal ainda se conservava na feliz ignorância da noite. Ingerindo meia hora antes do encerramento uma segunda dose de *soma*, ergueram um muro intransponível entre o universo real e suas mentes. Enfrascados, atravessaram a rua; enfrascados, tomaram o elevador para o quarto de Henry, no vigésimo oitavo andar (HUXLEY, 1982, p. 104-105).

Obviamente, os fins práticos da distribuição do soma têm pouco a ver com uma genuína preocupação com o bem estar emocional dos indivíduos. Assim como outros dispositivos figurados na obra, o uso generalizado da droga psicotrópica potencializa a alienação delirante dos sujeitos, o que, novamente, em muito facilita a

<http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 07

manutenção da ordem. Em suma, qualquer desvio ético ou moral pode ser rapidamente solucionado pelo próprio indivíduo que, com poucos gramas de soma, reintegra-se harmoniosamente ao corpo social. Como enfatiza ironicamente a personagem Mustafá Mond,

E se acontecer, por algum mau acaso, algo desagradável, então há sempre o soma para ajudá-lo a fugir dos fatos. E sempre há o soma para acalmar uma ira, para reconciliá-lo com os inimigos, para o tornar paciente e tolerante. Outrora só se podia conseguir isso com grande esforço, e após anos de intenso treinamento moral. Agora, toma-se dois ou três comprimidos de meio grama e pronto. Todos podem ser virtuosos hoje. Pode-se conduzir consigo pelo menos a metade da própria moralidade num frasco (HUXLEY, 1982, p. 287).

Em *Equilibrium*, essa integração dos indivíduos no sonho distópico de uma sociedade orgânica é bem representada pela cena em que Preston observa uma multidão que caminha ordenadamente nas ruas de Libria. O fluxo da massa pode ser visto como a própria materialização da coletividade, na qual os traços individuais não são reconhecíveis. As identidades particulares submergem na assimilação da comunidade. “And unlike the neighborhood – sealed off like East Berlin – the city is teeming with people. A peaceful mass – flowing with quiet fluidity”⁹

Como salientamos anteriormente, a sociedade

9. Tradução livre: E diferentemente do bairro – fechado como Berlim oriental – a cidade está fervilhando de pessoas. Uma massa pacífica – fluindo com calma fluidez. <http://www.imsdb.com/Movie%20>

apresentada no filme ainda não atingiu o seu estado máximo de aperfeiçoamento, o que pode ser percebido por desvios de conduta individuais, tanto internas quanto externas aos limites da cidade de Libria.

Há grupos de resistência ao rígido controle das emoções que se mantêm ativos nas regiões periféricas. Tal oposição torna necessária a manutenção de um grupo de agentes da ordem conhecidos como Clérigos da ordem *Grammaton*. Essa nova categoria de policiais é responsável pelas apreensões de materiais considerados ilegais e, na maioria das cenas do filme, pela execução daqueles identificados como criminosos sensoriais. Assim, percebemos que o controle violento de parte da população coexiste com outros métodos mais sutis de coerção. Nesse sentido, a obra de Wimmer se aproxima muito mais da distopia de Orwell do que da de Huxley. Na região da Oceania, em 1984, a violência estatal é constante e se efetiva nas ações da temida Polícia do Pensamento, que, em termos práticos, assemelha-se à ordem Grammaton em *Equilibrium*. Se o primeiro grupo vigia continuamente os indivíduos em busca de palavras e ações que revelem pensamentos heterodoxos, o segundo caça implacavelmente os inimigos do Estado que ousem nutrir emoções ou manter objetos que as estimulem. Ambas as organizações representam o ramo armado e punitivo da sociedade.

Em oposição, Aldous Huxley acreditava que as distopias do futuro desenvolveriam formas mais engenhosas e mais eficientes de controle, as quais não seriam totalmente percebidas por aqueles sob seu jugo. Como salienta Jenni Calder, Huxley expôs o seu ponto de vista sobre o assunto em uma carta enviada ao próprio Orwell:

When Huxley wrote to Orwell after reading *Nineteen Eighty-Four* he suggested [...] that a more authentic picture of the future would not contain the violence of Orwell's book. It would not be necessary, for men had the means to control the mass of humanity through influencing their minds. That kind of power made the punishment of their bodies unnecessary¹⁰ (CALDER, 1976, p. 09).

É justamente essa orientação que se percebe em *Admirável mundo novo*, ou seja, a substituição da violência institucionalizada por meios científicos de controle da coletividade, incluindo a manipulação eugênica, os condicionamentos behavioristas e os experimentos farmacológicos.

Não obstante, mesmo na distopia de Huxley ainda há espaço para comportamentos considerados heterodoxos, o que exerce pressão constante sobre os órgãos de vigilância. Em termos narrativos, essa abertura é o que permite a criação de um conflito e o consequente desenvolvimento

10. Tradução livre: Quando Huxley escreveu para Orwell depois de ter lido *1984* sugeriu [...] que uma representação do futuro mais autêntica não conteria a violência do livro de Orwell. Não seria necessário, uma vez que os homens possuíam os meios para controlar a massa humana por meio da influência sobre suas mentes. Esse tipo de poder torna a punição de seus corpos desnecessária.

do enredo, uma vez que, se a eficiência do sistema fosse total, não haveria elementos para tanto.

Em *Equilibrium*, o próprio companheiro de trabalho do protagonista é exemplo dessa possibilidade de contestação. O clérigo Partridge negligencia deliberadamente o uso da droga que reprime as emoções e cultiva secretamente experiências com objetos de arte como, por exemplo, a obra poética de William Butler Yeats. Ao vasculhar o apartamento de seu parceiro, Preston encontra uma das provas materiais de seus “crimes”.

He pauses feeling the air – communing with it. His eyes fall on the light fixture – the only prominent object in the otherwise featureless hallway. Moving intuitively to it, he touches it. Feeling its looseness, he twists it sideways... Revealing, lying hidden in the space in the wall behind it, a huge supply of unused Librium. Preston stares at his partner’s death warrant¹¹.

Apesar da forma como ocorre a descoberta dos atos criminosos de Partridge, há formas de vigilância que são ainda mais efetivas do que a utilização de câmeras e de agentes de investigação. De forma semelhante ao sistema figurado em 1984, o aparato tecnológico é complementado pelo olhar atencioso e ininterrupto de todos os membros

11. Tradução livre: Ele para sentindo o ar – entrando em comunhão com ele. Os seus olhos recaem sobre o acessório de iluminação – o único objeto proeminente em uma sala que, do contrário, estaria sem nada. Movendo-se intuitivamente, ele o toca. Sentindo a sua folga, ele o gira para o lado... O que revela, um grande suprimento de Librium não utilizado no espaço escondida da parede detrás. Preston encara o mandado de morte de seu parceiro. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 15

da sociedade. O discurso de poder do Estado prescreve aos cidadãos não apenas a submissão a normas e procedimentos, mas também o comprometimento com a preservação do modo de vida e a denúncia de qualquer comportamento suspeito de seus pares. Obviamente, nesse caso, o ideal de ortodoxia recorrentemente enfatizado funciona como um catalisador ideológico que leva os indivíduos para os limites do fanatismo. Por exemplo, ao se encontrar com um dos membros ilustres do Conselho Tetragrammaton – órgão responsável pela administração da cidade –, Preston é repreendido por não perceber atitudes comprometedoras da parte de sua própria esposa.

PRESTON: My spouse was arrested and incinerated for sense offense four years agos, Sir.

DUPONT: I see... By yourself?

Preston hesitates a micro-instant

PRESTON: No Sir. By another.

DUPONT: Really? How did you come to miss it?

PRESTON: I... I've asked myself the same question, Sir. I... I don't know.

DuPont focuses on him very intently for a deep moment.

DUPONT: Do not let your vigilance flag, Cleric. You may still be needed in this battle.¹²

12. Tradução livre: PRESTON: Minha esposa foi presa e incinerada há quarto anos, Senhor. DUPONT: Entendo... Por você mesmo? Preston hesita por um micro-instante. PRESTON: Não Senhor. Por outro. DUPONT: Sêrio? Como você pôde não perceber? PRESTON: Eu... Eu tenho me perguntado a mesma pergunta, Senhor. Eu... Eu não sei. DuPont se foca nele intencionalmente por um longo momento. DUPONT: Não deixe a sua vigilância falhar, clérigo. Você ainda pode ser necessário nesta batalha. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 13

Como é possível notar, essa dinâmica constante de mútua vigilância faz com o poder estatal seja distribuído pelos capilares que compõem a estrutura da sociedade orgânica. Cada indivíduo é ao mesmo tempo vítima e algoz do sistema no qual está inserido. Isso faz com que o controle não seja exercido apenas verticalmente - dos governantes sobre a população -, mas também horizontalmente, isto é, entre os membros do próprio grupo dominado, o que caracteriza, em última análise, cada sujeito como um centro de distribuição do poder. No romance de George Orwell, a mesma sistemática é adotada, construindo uma espécie de panóptico¹³ distópico, no qual os olhares condicionam os comportamentos. Foucault afirma que,

O poder não é substancialmente identificado com um indivíduo que o possuiria ou que o exerceria devido ao seu nascimento; ele torna-se uma maquinaria de que ninguém é titular. Logicamente, nesta máquina ninguém ocupa o mesmo lugar; alguns lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia. De modo que eles podem assegurar uma dominação de classe, na medida em que dissociam o poder do domínio individual (FOUCAULT, 1981, p. 219).

É interessante apontar que, tanto em *Equilibrium* quanto em 1984, as crianças assumem papel fundamental no processo instituído de monitoramento. Além de

13. Conhecido como um dos grandes defensores do utilitarismo no século XVIII, Jeremy Bentham publica, em 1789, *O panóptico ou a casa de inspeção*, em que ele defende a estruturação de um poder disciplinador capaz de vigiar constantemente os indivíduos e de assegurar a sua obediência aos princípios éticos da sociedade.

claramente indicar uma reestruturação do núcleo familiar em ambas as narrativas, esse recrutamento infantil também indica um esforço de condicionamento ideológico que, supostamente, garantiria uma fidelidade inflexível. No romance, o trecho a seguir ilustra essa nova formatação das relações familiares:

Como não era possível abolir a família (ao contrário, os pais eram incitados a gostar dos filhos quase à moda antiga), as crianças eram sistematicamente atiradas contra os pais, e ensinadas a espioná-los e a denunciar os seus desvios. Dessa forma a família se tornara uma extensão da Polícia do Pensamento. Era um meio pelo qual todo mundo podia ser cercado, noite ou dia, por delatores que o conheciam intimamente (ORWELL, 2003, p. 129).

Em grande parte da obra fílmica, o olhar do filho de Preston é descrito como uma extensão dos perigos que o protagonista enfrenta ao assumir um comportamento cada vez mais transgressor.

PRESTON: School, how was it?

ROBBIE: Good, thank you. Work?

Preston pauses, realizing the boy is watching him, intently interested in anything he might tell about his day. And he is struck by how oddly hard it is to say...

PRESTON: My partner stopped taking his dose. He had to be destroyed.

(...)

ROBBIE: I'm very proud.¹⁴

14. Tradução livre: PRESTON: E a escola, como foi? ROBBIE: Bem, obrigado. E o trabalho? Preston faz uma pausa ao perceber que o garoto

Na verdade, o diálogo acima é um dos primeiros momentos em que se percebe algum tipo de reação emocional de Preston no filme. A partir desse episódio, a personagem inicia uma trajetória de contestação que, alicerçada nas memórias de sua esposa, nas últimas palavras de seu parceiro e na convivência com uma revolucionária chamada Mary O' Brien¹⁵, alcança as raias da revolução armada.

Esse movimento de conscientização e revolta do protagonista é bastante arquetípico nas distopias do século passado. Recorrentemente, os autores do gênero utilizaram personagens nativos da sociedade ficcional, mas que apresentam algum nível de desajustamento com o grupo. Outra forma de fomentar o conflito na narrativa distópica é a inserção de indivíduos que adentram o núcleo social e que se tornam críticos de sua forma de organização. Aldous Huxley, particularmente, preferiu utilizar as duas possibilidades mencionadas acima em *Admirável mundo novo*, uma vez que o autor caracterizou Bernard Marx e John, *O Selvagem*, como visões interna e externa do *ethos* social, respectivamente. No entanto,

o observa, intencionalmente interessado em qualquer coisa que ele tenha para contar sobre o seu dia. E ele percebe o quão estranhamente difícil é dizer... PRESTON: Meu parceiro parou de tomar a sua dose. Ele teve que ser destruído (...) ROBBIE: Estou muito orgulhoso. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 19-20)

15. O nome O' Brien é utilizada por George Orwell em 1984 para identificar uma personagem extremamente dúbia que, após atrair o protagonista Winston Smith para o sei do que seria um suposto grupo de resistência, revela-se como um dos agentes da Polícia do Pensamento.

as ações desses sujeitos no romance se denotam mais estoicismo e resignação do que um verdadeiro desejo de embate contra o sistema. Nesse sentido, uma comparação de Preston com Winston Smith de 1984 se revela mais consistente. O protagonista de Orwell também inicia uma revolta individual que, partindo de ações simples e discretas, torna-se cada vez mais desafiadora e perigosa. Nas duas obras, a suposta existência de rebeldes organizados contra o regime lança uma luz de esperança sobre os passos das personagens. Porém, os desfechos das narrativas não poderiam ser mais distintos. Enquanto Winston, recondicionado ao perfil ideológico desejável após intermináveis sessões de tortura, observa um cartaz do Grande Irmão e chora pela emoção de fazer parte do corpo social, Preston observa o colapso e a fragmentação da sociedade diante da destruição dos símbolos mais importantes de toda aquela estrutura.

She (*Mary*) helps Preston out onto the windswept terrace that overlooks Libria. The city stretching into the horizon. They look out over its vast panorama.

All across Libria, fireballs begin rising up into the sky as, one after another, the Librium factories explode.¹⁶

Dentre os elementos destruídos juntamente com as fábricas da droga sintética para a criação de uma nova

16. Tradução livre: Ela (*Mary*) ajuda Preston no terraço varrido pelo vento que vislumbra Libria. A cidade se estendendo até o horizonte. Eles olham para seu vasto panorama. Através de toda Libria, bolas de fogo começam a subir ao céu, uma após a outra, as fábricas de Librium explodem. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 103-104

ordem, não podemos deixar de tecer alguns comentários sobre a figura mítica que servia como referência e inspiração para todos os cidadãos de Libria: o Pai. A imagem desse líder onisciente e onipresente é, sem dúvida, uma das intertextualidades mais claras com a obra de George Orwell. Assim como ocorre com o Grande Irmão em 1984, a constante veneração dessa personificação do regime serve como instrumento de condicionamento ideológico e, conseqüentemente, de comunhão dos indivíduos no organicismo social objetivado na distopia. No romance de Orwell, ao descrever um dos rituais periódicos de adoração ao governante máximo, o narrador nos apresenta a seguinte descrição:

No mesmo momento, porém, arrancando um profundo suspiro de alívio de todos, a figura hostil fundiu-se na fisionomia do Grande Irmão, de cabelos e bigodes negros, cheio de força e de misteriosa calma, e tão vasta que dominava toda a tela [...] Nesse momento, todo o grupo se pôs a entoar um cantochão ritmado “G.I!.. G.I!.. G.I!..” [...] Era um estribilho que se ouvia com freqüência nos momentos de emoção dominadora. Era em parte um hino à sapiência e majestade do Grande Irmão, porém, mais que isso, era auto-hipnotismo, o afogar deliberado da consciência por meio do barulho rítmico (ORWELL, 2003, p. 18).

Já no filme de Wimmer, as ininterruptas transmissões televisivas dos desígnios do Pai funcionam como um ato de fé e de reafirmação da fidelidade ortodoxa.

TELEVISION / MAN: I am Father.

He smiles.

TELEVISION / MAN: You are Father.

And changes - seamlessly - into a woman

TELEVISION / WOMAN: He is Father. We are Father.

Then a boy.

TELEVISION / BOY: She is Father. They are Father.

Who becomes a young girl.

TELEVISION / GIRL: Father is everywhere.¹⁷

Em ambos os textos, a figura desse líder deificado é, oportunamente, desmitificada e sua existência é, inclusive, desmentida. Assim, percebemos que o Grande Irmão e o Pai são dois outros dispositivos de controle que compõem o extenso aparato das figurações distópicas. Entretanto, se Preston consegue revelar para toda a população de Libria a falsidade do Pai e as mentiras que sustentam todo o sistema por ele prescrito, Winston Smith, cai em uma armadilha do Partido Interno e é dolorosamente recondicionado a amar novamente o Grande Irmão. Indubitavelmente, Orwell e Wimmer escolheram traçados diferentes para figurar os limites das estruturas totalitárias em suas ficções.

Contudo, os dois autores e outros distopistas do século XX tentaram, cada um a sua maneira, responder

17. Tradução livre: TELEVISÃO / HOMEM: Eu sou o Pai. He smiles. TELEVISÃO / HOMEM: Você é o Pai. E se transforma - delicadamente - em uma mulher. TELEVISÃO / MULHER: Ele é o Pai. Nós somos o Pai. E depois se transforma em um menino. TELEVISÃO / MENINO: Ela é o Pai. Eles são o Pai. Torna-se uma jovem menina. TELEVISÃO / MENINA: O Pai está em todo lugar. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 19-20

à questão que nos parece ser uma das mais relevantes na dimensão temática das obras: quais consequências os indivíduos estariam dispostos a assumir em troca de uma sociedade estável e livre de muitas das iniquidades que eles percebem em seus universos de experiência?

Como vimos, na vasta maioria das distopias, incluindo, é claro, o filme aqui analisado, a ordem social é alcançada pelo apagamento das individualidades e a homogeneização dos sujeitos. Nesses textos, o ideal da sociedade orgânica é imposto a todos por meio de um regime totalitário que, pelo uso da violência ou da coerção, tenta produzir cidadãos ideais para uma estrutura societária específica. E assim, por meio da ficção, esses autores alertam para o custo possível da busca desenfreada e irrefletida pelo idílio utópico. É esse tipo de questionamento que percebemos claramente no último diálogo entre Preston e Partridge:

PRESTON: I'm sorry.

But Partridge just sadly shakes his head.

PARTRIDGE: No. You're not. You don't even know the meaning. It's just a vestigial word for a feeling you've never felt.

Preston is silent.

PARTRIDGE: Don't you see, Preston – it's gone. Everything that makes us what we are traded away.

PRESTON: I'm what I am. There's no war. No murder.

Partridge searches his eyes for the colored gloom.

PARTRIDGE: What is it you think we do?

A hard silence. Preston's teeth grinding. Anyone else would be dead already.

PRESTON: You're wrong. You've been with me. You've seen how it can be. Jealousy and rage. Anger. Hate.

Slowly, sadly, silently, Partridge nods.

PARTRIDGE: A very heavy cost...¹⁸

À guisa de conclusão, o presente artigo não teve, de forma alguma, o intuito de diminuir a relevância da obra fílmica de Hans Wimmer ao discorrer sobre suas intertextualidades e transtextualidades com distopias literárias anteriores. Ao contrário, nosso objetivo foi demonstrar a vitalidade e a relevância das questões suscitadas por esse gênero literário e fílmico que, no século passado e no início deste, vem, com cada vez mais profusão, questionando os rumos e caminhos das sociedades históricas. Aos artistas cabe fabular sobre o futuro para que, em alguns casos, ele nunca se realize.

18. Tradução livre: PRESTON: Eu sinto muito. Mas Partridge apenas balança tristemente a cabeça. PARTRIDGE: Não Você não sente. Você nem sabe o significado. É apenas uma palavra vestigial para um sentimento que você nunca sentiu. Preston se mantém sem silêncio. PARTRIDGE: Você não percebe, Preston – tudo se foi. Tudo que nos faz oq eu nós somos foi trocado. PRESTON: Eu sou o que eu sou. Não há Guerra. Não há assassinatos. Partridge procura em seus olhos por alguma colorida tristeza. PARTRIDGE: O que você acha que nós fazemos? Um pesado silêncio. Os dentes de Preston rangem. Qualquer outro já estaria morto. PRESTON: Você está errado. Você esteve comigo. Você viu como tudo pode ser. Ciúme e fúria. Raiva. Ódio. Vagarosamente, tristemente, silenciosamente, Partridge consente. PARTRIDGE: Um custo muito pesado. <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>, p. 18

Referências

ABENSOUR, M. **O novo espírito utópico**. Campinas: Unicamp, 1990.

BERLIN, I. **Limites da utopia**: capítulos da história das ideias. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALDER, J. **Huxley and Orwell**: Brave New World and Nineteen Eighty-Four. London: Edward Arnold, 1976.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 1995.

IZARRA, L. P. Z. (org). **A literatura da virada do século**: fim das utopias? São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

MARCUSE, H. **Tecnologia, guerra e fascismo**: coletânea de artigos de Herbert Marcuse. Editado por Douglas Kellner. São Paulo: UNESP, 1999.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Editora Nacional, 2003.

ROSSI, P. **A esperança**. São Paulo: UNESP, 2013.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SZACHI, J. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VATTIMO, G. **The transparent society**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

WIMMER, K. Equilibrium Script. The Internet Movie Script Database (IMSDb). Disponível em: <<https://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>>. Acesso em: 16 agos. 2016.



*L*abirinto na tela:
Jorge Luis Borges e o cinema

VALLE, Diego Gomes do

*Entrando no labirinto*¹

Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es.

Borges, *Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto* (1980b, p. 96).

Segundo a definição de Borges², “clássico” “es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (BORGES, 1980b, p. 303). A fórmula, engenhosa e definitiva, pode ser aplicada ao enunciador dela – dado o inegável prestígio deste que é objeto do presente ensaio.

Um prestígio que foi, desde muito cedo, alcançado por via de seus contos, especialmente quando as traduções francesas foram publicadas. Harold Bloom, que coloca Borges em seu *Cânone Ocidental* ao lado de Pessoa e Neruda, resumiu esse poder arrebatador de Borges nos seguintes termos:

1. O presente ensaio é resultado do grupo de estudos – cujo nome era idêntico ao deste texto – desenvolvido em 2015, na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Esteve vinculado ao Projeto de extensão “Cinemas e Temas”, coordenado pelo Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer – a quem agradecemos a acolhida –, do Departamento de Estudos da Linguagem (DEEL).

2. Em “Sobre los clásicos”, do livro *Otras inquisiciones* (1952). In *Prosa Completa* (vol. II) (1980b).

Borges tem mais poder de contágio do que praticamente todos os demais, mesmo quando os talentos e a escala das obras destes em muito excedem os dele. Se lemos Borges com frequência e atenção, tornamo-nos assim como borgesianos, porque lê-lo é ativar uma consciência da literatura na qual ele foi mais longe que qualquer outro (BLOOM, 2010, p. 608-609).

O portenho Borges passa a se chamar, afrancesadamente, *Borgès*³, um outro eu (ideia que certamente agradou ao contista argentino) deste escritor obstinado pela noção do duplo, pela possibilidade de se destruir a identidade una, como veremos adiante. Ainda segundo Harold Bloom, “Borges é tristemente coerente: no labirinto de seu universo, vemo-nos diante nossas imagens no espelho, não apenas da natureza, mas também do eu” (BLOOM, p. 604).

Na esteira deste assombro francês diante do, até então desconhecido, obscuro argentino, a década de 50 reflete, nas telas dos cinematógrafos franceses, as versões e perversões, as leituras e releituras dos cineastas – hoje clássicos também – que eram feitas a partir da matriz borgeana da realidade.

Deste modo, interessa-nos apresentar as relações possíveis entre Borges e o cinema, uma vez que há motivos suficientes para realizar tal intento. A saber, quais são estas possibilidades: textos críticos de Borges sobre o

3. “Foi na França que começou. Se meus textos não tivessem sido traduzidos para o francês, acredito que ninguém jamais teria sonhado em traduzi-los em outros países” (BORGES *apud* COZARINSKY, 2000, p.109).

cinema; adaptações cinematográficas de contos de Borges (em especial a de Bernardo Bertolucci); e contos e ensaios que apresentem relações, explícitas ou não, com o cinema. Também algumas figuras relevantes da *Nouvelle Vague*, como um Alain Resnais, serão mencionadas na medida em que foram influenciadas pelo criador de *El Aleph*.

Como aludido acima, dedicaremos atenção também à adaptação feita por Bernardo Bertolucci do conto “Tema del traidor y del héroe”, a qual resultou no excelente *A estratégia da aranha* (1970) (em italiano *Strategia del ragno*), além de relacionar brevemente argumentos borgeanos com duas películas de Alain Resnais. Dada a relevância do tema evocado no conto/filme no emaranhado mundo borgeano, manteremos nossa análise paralelamente alinhada a contos de Borges que contenham a temática do duplo.

Desta forma, cremos que teremos dado um panorama suficiente para se justificar a escrita de um capítulo a mais nesta vasta (e infinita?) babélica biblioteca sobre o infalível bibliotecário cego.

Borges e o cinema, segundo terceiros

Peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño

Borges, *Sobre el doblaje* (1980a, p. 236).

A ex-professora da UFRJ, Bella Josef, no artigo “A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges” sustenta que provavelmente o interesse de Borges pelo cinema tenha se acentuado em 1919, quando o argentino esteve na Espanha, em contato com os ultraístas – que por sua vez se interessavam pelo futurismo italiano (fortemente influenciado pela estética cinematográfica). A respeito da faceta crítica de Borges, Josef salienta que

Nos seus textos sobre cinema, Borges considera o fato cinematográfico fundamental para o nosso tempo e acredita que pode ser analisado com uma dimensão de criatividade que faz dele uma arte com características próprias e capaz de alcançar forma artística completa (JOSEF, 2001, p. 280).

De fato, percebe-se que Borges vislumbra na sétima arte, com muita precocidade (os textos críticos começam a ser publicados em 1931 na *Revista Sur*), a arte narrativa mais adequada para nossos tempos. Neste sentido, o *Nouveau Roman* e a *Nouvelle Vague* encontram no Borges contista uma influência para se insurgirem contra os moldes narrativos, tanto do romance quanto do cinema.

Contudo, a arte narrativa se dá no tempo, e este vem a ser uma das obsessões teórico-filosóficas de Borges. Não à toa, filmes notoriamente influenciados por Borges colocam o aspecto temporal fundamentalmente no enredo. São os casos de *Toute la mémoire du monde* (1956), *Je t'aime, je t'aime* (1968) e *L'Année dernière à Marienbad* (1961), de Alain Resnais e Robbe-Grillet; este último uma releitura do *La invención de Morel*, do companheiro de Borges: Adolfo

Bioy Casares (por mais que Resnais não tenha assumido tal influência)⁴.

Bella Josef destaca que Borges “incorporou técnicas cinematográficas a sua narrativa” (JOSEF, 2001, p.282), citando o prólogo da *Historia universal de la infamia*, no qual o autor reconhece que

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego (BORGES, 1980b, p. 241).

E acrescenta que a intenção nesse livro é, como no cinema, reduzir a vida de um sujeito a quatro ou cinco cenas culminantes, que explicam o destino inteiro da personagem. Borges exerce esta técnica, de uma sintaxe menos discursiva que a verbal, no *Historia universal de la infamia* em alguns contos, como o que trata do fora da lei adolescente, Billy the Kid: “El asesino desinteresado Bill Harrigan”. Aliás, o gênero *western* era de grande apreço para Borges, tanto que assim se manifestou em entrevista: “Acho que Hollywood, por motivos comerciais naturalmente, salvou a épica, numa época em que os poetas esqueceram que a poesia começou pela épica. Mas

4. Edgardo Cozarinsky nos adverte que: “Convém lembrar que, quando o romance de Bioy Casares apareceu traduzido para o francês, Robbe-Grillet havia publicado em *Critique* 69, de fevereiro de 1953, uma resenha de três páginas em que analisava minuciosamente o argumento, resumia o prólogo de Borges e admitia a sedução de conceber um ‘passado... modificável’” (COSARINSKY, 2000, p. 111-112).

isso foi salvo nos *westerns*” (BORGES *apud* FERRARI, 2009, p. 196).

Carlos Alberto Mattos, no ensaio “Borges e o cinema”, analisa uma adaptação do conto “Historia de Rosendo Juárez” (no Brasil, *As faces do crime*) questionando seriamente a qualidade da adaptação, posto que “nem de longe consegue transpor a relação ambígua entre valentia e covardia explorada por Borges no conto” (MATTOS, 2013, s/p). Mattos comenta as principais adaptações e conclui que, de maneira geral, Borges não deu muita sorte no cinema, fato que o próprio contista reconheceu em entrevista a Osvaldo Ferrari: “Parece que cada vez que sua obra, Sr. Borges, é levada para o cinema, ela é tergiversada? – Sim, acho que sim.” (FERRARI, 2009, p. 200). Excetua-se, no parecer de Mattos, a adaptação de Bernardo Bertolucci, que analisaremos mais adiante nesse ensaio.

Já Pedro Maciel, no ensaio “O cinema segundo Borges”, faz uma resenha crítica do livro de Edgardo Cozarinsky, sobre o qual trataremos na sequência. Maciel comenta sobre alguns pareceres críticos do escritor argentino que são muito peculiares, a saber: relativiza o valor de certos filmes de Chaplin e profetiza, no calor da hora, que *Citizen Kane* (1941) ficaria para a posteridade.

Contudo, a obra mais abrangente sobre as relações de Borges com o cinema é de um crítico e cineasta: Edgardo Cozarinsky, com o livro *Borges em/e/sobre cinema* (2000). Este livro revela um Borges até então desconhecido: o

Borges crítico e roteirista de cinema. Há diversas notas curtas sobre os filmes a que ele assistia, ainda nos anos 30, na Argentina. Percebem-se nessas notas um crítico exigente e, muitas vezes, arbitrariamente valorativo (o que no caso de Borges, convenhamos, é perdoável). Citamos há pouco o exemplo de Chaplin; o argumento fundamental, sobre *City Lights* (1930) é que: “Sua carência de realidade só é comparável a sua carência, também desesperante, de irrealidade” (BORGES *apud* COZARINSKY, 2000, p. 28). Ou seja, o contista fantástico Borges reclama justamente a coerência do produto narrativo, que não é verossímil dentro do acordo ficcional proposto. Por outro lado, Borges elogia *The Thirty-nine steps* (1935), de Hitchcock, evocando uma temática profundamente (como dizer?) *borgesana*:

Intercalou um personagem agradabilíssimo – Mr. Memory –, homem infinitamente alheio às outras duas potências da alma, homem que revela um grave segredo, simplesmente porque alguém lhe pergunta e porque responder é, nesse momento, seu papel (BORGES *apud* COZARINSKY, 2000, p. 44).

O que fica unânime entre os críticos do crítico Borges é sua ausência de teoria do cinema quando analisa os filmes. Contudo, esta falta é compensada pela absoluta capacidade de perceber o cinema como um produto estético essencialmente narrativo, com suas peculiaridades intransferíveis, mas que ainda precisa narrar *algo* sobre *alguém*. Neste sentido, é conveniente que olhemos para alguns ensaios de Borges, que tratam da arte narrativa como um todo, e também, à guisa de exemplo breve,

para duas obras de Alain Resnais que são tipicamente borgeanas.

Magias parciais, películas borgeanas de Alain Resnais

Pensé con miedo: ¿dónde estoy?
Y comprendí que no lo sabía.
Pensé ¿quién soy? Y no me pude
reconocer. El miedo creció en mí.
Pensé: Esta vigilia desconsolada
ya es el Infierno, esta vigilia sin
destino será mi eternidad. En-
tonces desperté de veras: tem-
blando.

Borges, *La duración del Infierno*
(1980a, p.179).

Neste tópico, articularemos o Borges ensaísta com um filme, *Je t'aime, je t'aime* (1968), e um curta-documentário de Alain Resnais sobre a Biblioteca Nacional da França: *Toute le mémoire du monde* (1956), por onde começaremos.

Toda a memória do mundo é um curta-metragem produzido para divulgar e descrever, detalhadamente, todo o *modus operandi* da Biblioteca Nacional. Neste sentido, poderia ser meramente protocolar do início ao fim; o que definitivamente não é. As tomadas abrangentes, a trilha sonora que aturde o espectador, a narração veemente, dão uma atmosfera algo desesperante. O desespero de alguém que se encontra em um labirinto infinito de livros, em

uma *Biblioteca de Babel*: “El universo⁵ (que otros llaman la Biblioteca) se compone de um número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el médio, cercados por varandas bajíssimas” (BORGES, 1980a, p. 455).

As coleções intermináveis: “Yo afirmo que la Biblioteca es interminable” (BORGES, 1980a, p. 456), as edições raras, os jornais diários que se tornam memória/passado no fim da tarde: “No hay, en la vasta vasta Biblioteca, dos libros idênticos” (BORGES, 1980a, p. 458), os livros-catálogos que servem para a mínima orientação nesses labirínticos corredores apinhados (os quais necessitarão ser catalogados em breve – o que resultará em uma matriz infinita de catálogos que catalogam catálogos⁶). Ideia borgeana por excelência, como o caso que consta no ensaio “Magias Parciales del Quijote”:

Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa,

5. Ao refletir sobre esta analogia borgeana, o crítico e biógrafo de Borges, Emir Rodríguez Monegal, comenta: “Se concebemos o Universo como um Livro, cada um de nós (sejamos autores ou leitores) somos simplesmente letras ou signos desse livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém” (MONEGAL, 1980, p.97).

6. Não em vão, quando a câmera passa rapidamente pelos números dos catálogos, pausa a cena justamente no tomo 181, ou seja: 1∞1.

y así hasta lo infinito (BORGES, 1980b, p.174-175).

E, assim, terminamos o curta de Resnais com a aterradora certeza de que: “la especie humana – la única – está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta” (BORGES, 1980a, p. 462).

Em *Je t’aime, je t’aime* (1968), filme inovador e de alta complexidade temporal desenvolvida, Resnais trata de dois temas inter-relacionados e muito caros a Borges: o tempo e a memória. Cozarinsky comenta nestes termos a presença do escritor argentino no filme:

Outro memorioso, submetido a uma máquina do tempo que Wells não tinha imaginado, é a figura central de *Eu te amo, eu te amo* (*Je t’aime, je t’aime*), de 1968, dirigido por Alain Resnais, baseado em um livro de Jacques Sternberg. Resnais – que involuntariamente tinha realizado o mais borgeano dos filmes, *Toute la mémoire du monde*, quando chamado para filmar um curta-metragem documental sobre a Bibliothèque Nationale de Paris, em 1956 – utiliza aqui mecanismo mais óbvios da ficção científica para compor outra variante sobre seu tema preferido: o combate entre a memória e o esquecimento, delimitando sem trégua seus territórios em litígio. A presença de Borges impregna todo o filme e os autores a indicam com delicadeza em uma cena em que o protagonista, empregado de uma editora, dita pelo telefone algumas correções de provas que pertencem inconfundivelmente a um texto de ou sobre Borges: aparecem aí palavras como *Tlön*, ou o nome Evaristo

Carriego, não menos fictício para a Europa do que Herbert Quain ou Pierre Ménard (COZARINSKY, 2000, p. 123).

Com enredo semelhante ao de *Eternal Sunshine of the spotless* (2004) - (*Brilho eterno de uma mente sem lembranças*) -, de Michel Gondry, Resnais cria uma narrativa em que os fatos se apresentam *a partir* de seu personagem principal, Claude Ridder. O tempo é absolutamente decomposto em microepisódios, os quais tornam-se simbólicos na medida em que percebemos a reincidência com que surgem na mente torturada de Ridder.

Logo ao chegar ao centro de recuperação, CRESPEL - “um lugar que ainda não existe” -, Ridder é informado pelo diretor do local que “nosso objeto de estudo é o tempo”. E é precisamente nesta, lembrando Agostinho, *distentio animi* em direção ao passado pessoal que este ex-suicida conduzirá grande parte das ações deste filme. Neste labirinto, que é nossa consciência, Ridder arbitrariamente “está preso no mesmo minuto. Vive-o incessantemente”. Este minuto é a imagem mais repetida no filme, que mostra Ridder saindo do mar da Riviera e encontrando Catrine; como que desejando permanecer perdido no labirinto:

Como observaram todos os críticos, o labirinto é a imagem central de Borges, a convergência de todas as suas obsessões e pesadelos. Seus precursores literários, de Poe a Kafka, são atraídos a fornecer esse símbolo do caos, pois praticamente tudo pode ser transformado num labirinto por Borges: casas, cidades, paisagens, desertos, rios, acima de tudo ideias e bibliotecas (BLOOM, 2010, p. 605).

O psicanalista francês Didier Anzieu, citado por María Esther Vásquez na biografia de Borges, analisou o tema do labirinto sob o viés da psicanálise e concluiu que: “o tema nascera de um conflito de identificação e de rivalidade com o pai. Ambos os contos seriam metáfora do inconsciente e equivaleriam ao corpo físico de Borges. Labirintos e espaços corresponderiam à memória pré-natal do ventre da mãe” (VÁSQUEZ, 1999, p. 171).

Importante observar que a máquina por meio da qual Ridder é transportado ao seu tempo passado se assemelha muito a um útero, especialmente quando visto de dentro. E a trilha sonora, com músicas de Krzysztof Penderecki⁷, como que alimenta a ambiência de manifestação pré-consciente ou mesmo inconsciente.

O grande conflito deste filme, na perspectiva do espectador, é como reconstruir uma história pessoal a partir de dentro de uma consciência que manipula a ordem e quais fatos serão apresentados. No caso de Ridder, há ainda o elemento traumático que impõe censuras e bloqueios a determinadas memórias. Diante disso, a morte de Catrine (provocada por Ridder) acaba tornando-se, ambigualmente, ou um gesto de extrema caridade – pois ela estava com uma doença terminal –, ou um homicídio frio cometido por um Ridder que sempre possui muitas outras namoradas, além de surgir em certas memórias muito alterado, ciumento e violento. Em termos borgeanos, este duplo Ridder é herói ou traidor?

⁷ O mesmo de *The Shining* (*O iluminado*) (1980), de Stanley Kubrick.

Na perspectiva do protagonista, a grande questão, seguramente, é: como assegurar em que nível da realidade ele se encontra? Catrine existiu? O que é a realidade para ele neste emaranhado labiríntico de imagens que cessam e retornam afetivamente idênticas? ¡La vida es sueño!, responderia Calderón de la Barca. Neste sentido, é simbólica a cena em que o rato, que viaja a seu passado animal em separado, aparece na memória de Ridder, e ele, ao retornar desta viagem, pergunta ao roedor: “O que você diria se eu passasse por você?”. Certamente Borges responderia com uma anedota taoísta, que se encontra catalogada em sua *Antología de la literatura fantástica* (2007):

Sueño de la mariposa

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Chuang Tzu (300 a.C) (BORGES et al., 2007, p. 148). Como sempre Borges fez, parte-se de elucubrações a respeito do tempo e chega-se ao próprio estatuto da realidade. Ao comentar, no ensaio “El sueño de Coleridge”, a declaração do crítico e poeta inglês, que teria sonhado o fragmento lírico *Kubla Khan*, que versa sobre um palácio mongol. O fato curioso é que, sem Coleridge saber (pois a publicação que revelaria isso viria vinte anos depois do poema), este palácio havia sido construído a partir de um sonho muito detalhado que Kubla Kahn teve. Assim conclui Borges o ensaio:

Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último (BORGES, 1980b, p.145).

Quem sabe a chave esteja no tempo, aos quais os seres e a linguagem se agarram em busca de significado existencial. No famoso ensaio “Nueva refutación del tiempo”, Borges termina com palavras que Godard coloca na “boca” de uma máquina em *Alphaville* (1965):

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.
El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (BORGES, 1980b, p. 300).

Nesta viagem ao “reino dos mortos”⁸, que é a própria memória de Ridder, toda a matéria narrativa/mnemônica é Ridder, posto que dele emana. À parte isso, o mundo segue sendo real, e Claude Ridder, desgraciadamente, segue sendo Claude Ridder.

8 Expressão utilizada por Bertolucci para explicar sua *Strategia del Ragno*, sobre a qual trataremos a seguir.

A estratégia da aranha (1970): o duplo borgeano lido por Bertolucci

- Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.

Borges, *Diálogo de muertos* (1980b, p. 325).

É inegável que o tema duplo ocupa grande parte da contística de Borges, em suas múltiplas possibilidades de representação. “Los teólogos” colocam os dois estudiosos da Igreja que disputam avidamente o posto de maior defensor da fé, ao mesmo tempo em que o outro seria o herege a ser queimado. “Pierre Menard, el autor del Quijote”, o primeiro grande conto escrito por Borges, trata deste Menard que quer, desafiando o princípio de identidade, *ser* efetivamente Cervantes, deseja tudo quanto desejava o escritor espanhol. Do mesmo modo, “La busca de Averroes” ilustra o filósofo árabe que, “encerrado en el ámbito del Islám”, nunca pode saber o que Aristóteles quis dizer com “tragédia” e “comédia” (apesar de ter se desdobrado no Estagirito o quanto foi possível). “Tres versiones de Judas” coloca o traidor e o redentor como um duplo necessário para o Cristianismo, posto que um necessariamente precisava ser o “criminoso odioso” para sacrificar o imaculado “bode expiatório”: “Judas buscó el infierno, porque la dicha del Señor le bastaba” (BORGES,

1980a, p. 518). Neste caso, Cristo e Judas acabam sendo um mesmo ato da Divindade, sendo complementares e unos na eternidade: “En el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (BORGES, 1980b, p. 37), diria o narrador de “Los teólogos”.

No caso de *Strategia del Ragno*, para Bernardo Bertolucci, o filme se assemelha a uma terapia psicanalítica. Explica que:

Do conto original, não foi o reflexo cíclico das coisas, muito borgiano, que atraiu minha atenção. O tema do filme, na realidade, é uma espécie de viagem ao reino dos mortos... A investigação que o rapaz realiza é como uma viagem pela memória atávica, pelo inconsciente (BERTOLUCCI *apud* COZARINSKY, 2000, p. 146).

Trata-se da busca de Athos Magnani filho em direção à verdadeira história de seu pai: Athos Magnani – ambos são interpretados por Giulio Brogi. Em uma cidade insólita, na qual paira um mistério e uma admiração em torno de seu pai, o filho tenta reconstruir (para freudianamente destruir logo em seguida) a figura paterna deste herói local (há um busto em homenagem ao falecido, bem como nome de rua e procissão comemorativa). Contudo, o herói acaba revelando-se um traidor, pois foi quem delatou, embora fizesse parte do grupo, uma ação terrorista que visava à morte do Duce Mussolini.

Nesta busca, Magnani filho encontra a antiga amante

do pai: Draifa, e, edipianamente, após destruir o túmulo do pai, entra em um jogo de sedução desta bela Jocasta interpretada por Alida Valli, que é a aranha que envolve o filho, uma vez que ele chega à cidade por meio de um convite feito pela ex-amante. Esta personagem acaba dando uma dinâmica insuspeita ao argumento aproveitado do “Tema del traidor y del héroe”, um conto, como observa Cozarinsky, absolutamente adequado para ser adaptado, pois comporta uma zona de abertura formidável para uma outra mente atuar; como podemos perceber no início do conto: “he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, em las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes: hay zonas de la historia que no fueron reveladas aún” (BORGES, 1980a, p. 491).

No conto, o traidor, Fergus Kilpatrick, foi um conspirador durante as rebeliões em prol da independência irlandesa. Para morrer como herói, e manter a causa libertária viva, é morto e redimido (verdadeiro algoz e bode expiatório de si mesmo⁹) repetindo cenas de *Macbeth* e *Júlio César*, como se o mundo fosse um *grande teatro*: “El condenado entró em Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan. Centenares de actores colaboraron com el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo” (BORGES, 1980a, p. 495).

9 Aliás, pretendemos, em trabalho futuro, analisar o duplo borgeano, bem como esta película de Bertolucci, à luz da teoria mimética de René Girard, na qual o “bode expiatório” ocupa lugar importantíssimo.

Já Athos Magnani é morto no teatro – apresentado por meio de tomadas que evidenciam seu aspecto labiríntico – durante apresentação do *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. A cena revelatória é construída de tal forma que pai e filho se fundem durante a apresentação presente, acompanhada pelo filho, e que culmina com espelhos, eternos duplos de nós mesmos, que colocam filho e pai, passado e presente, mito e história.

Embora o filho tenha encontrado o passado paterno, não é possível responder o motivo pelo qual o pai traiu seu grupo, sua causa; colocando uma absoluta indefinição nos momentos finais deste filme – que reiterada pela imagem final de Athos Magnani filho aguardando um trem muito atrasado, ignorando que os trilhos estão repletos de grama verde e alta.

O labirinto sem centro: conclui-se o périplo

Que nada é tão aterrorizante
quanto um labirinto sem centro.

Borges, *Um filme esmagador*.¹⁰

Este ensaio buscou brevemente reunir olhares possíveis para Borges e o cinema. Das críticas borgeanas às películas inspiradas por ele, nosso foco se concentrou na zona limítrofe entre o escritor argentino e a sétima arte.

¹⁰ O filme esmagador em questão é *Citizen Kane* (1941). Cf. (COZARINSKY, 2000, p. 83-85).

Desta forma, esperamos estar isentos da responsabilidade de ser exaustivos em quaisquer dos polos envolvidos (intento que demandaria outros espaços mais adequados, como uma dissertação ou tese).

Ao fim deste labiríntico périplo, devemos nos perguntar se entender Borges nesta dinâmica com o cinema nos auxilia a compreendê-lo um pouco mais, assim como se o cinema ganha com esta articulação. Parece-nos inegável que o olhar ensaístico sobre esses elementos proporciona tal ganho, posto que apresentamos o jogo de influências *em* e *de* Borges *do* e *no* cinema, e estas influências nos colocam diante das técnicas (literárias e cinematográficas) e das histórias (da literatura e do cinema). Se por trás disso tudo há uma visão muito particular sobre os fenômenos literário e cinematográfico, a deste cego bibliotecário, não nos pareceu lícito colocar em dúvida a legitimidade de certas arbitrariedades dele, já que costumamos recebê-las com “previo fervor y misteriosa lealtad”. Augusto Meyer assevera que “Parece-nos que Borges abusa do direito de ser autor, ou melhor, do direito de ser Deus” (MEYER, 1981, p. 111). Talvez por isso, também, aceitemos os desmandos borgeanos, especialmente em sua crítica cinematográfica, com certa resignação.

Otto Maria Carpeaux, em ensaio precoce sobre Borges, conclui lapidariamente que “O mundo fantástico de Jorge Luis Borges, mudando-se a hora e um ou dois nomes próprios, é o nosso mundo” (CARPEAUX, 1999, p. 709). Neste sentido, estender o mundo borgeano para o enquadramento da tela do cinema significa multiplicar, como os *espelhos odiosos* de Tlön, a

ação intelectual e relativizadora sobre o que chamamos de real.

Referências

BORGES, J. L. **Prosa completa** (Volumen I). Barcelona: Bruguera, 1980a.

BORGES, J. L.. **Prosa completa** (Volumen II). Barcelona: Bruguera, 1980b.

BORGES, J. L.. **Sobre os sonhos e outros diálogos**. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. Prólogo de Osvaldo Ferrari. São Paulo: Hedra, 2009.

BORGES, J. L.; COZARINSKY, E. **Do cinema**. São Paulo: Horizonte, 1983.

BORGES, J.L.; OCAMPO, S.; CASARES, A.B. Prólogo. In: _____. **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: DeBolsillo, 2007.

BLOOM, H. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CARPEAUX, O. M. O mundo fantástico de J.L. Borges. In: _____. **Ensaio reunidos** (Vol. I - 1942-1978). Rio de Janeiro: TopBooks, 1999.

COZARINSKY, E. **Borges em/ e/ sobre o cinema**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

JOSEF, B. A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges. Revista Aletria, Letras-UFMG, v. 8, p. 279-286, 2001. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/viewFile/2716/pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

MATTOS, C. A. Borges e o cinema. Site Carmattos. Disponível em: <<http://carmattos.com/2013/07/23/borges-e-o-cinema/>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

MACIEL, P. O cinema segundo Borges. Portal Cronópios. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/viewFile/2716/pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

MEYER, A. **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MONEGAL, E. R. **Borges**: uma poética da leitura. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VÁSQUEZ, M. E. **Jorge Luis Borges**: esplendor e derrota. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Record, 1999.



*U*topia, determinismo tecnológico e
capitalismo no conto “O conflito evitável”,
de Isaac Asimov, e na obra cinematográfica
*Eu, robô*¹

FRANCO, Jefferson

1. Uma versão prévia deste texto foi apresentada nas XI Jornadas Latino-americanas de Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia – Esocite 2016, que aconteceram de 25 a 28 de julho de 2016, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Curitiba.

Introdução

Qualquer pessoa que tenha um conhecimento ao menos básico de teorias da literatura sabe muito bem que a tentativa de comparar uma obra literária a suas adaptações em outras mídias, mormente o cinema, muito facilmente, desliza para o charlatanismo, pois é preciso, o tempo todo, que – guardadas as devidas críticas ao formalismo – nos lembremos de que a ideia de imanência da obra ainda é um ponto de partida fundamental para qualquer análise crítica que se pretenda sólida.

No entanto, é impossível deixarmos de pontuar a discrepância mais óbvia que podemos notar entre duas obras. A primeira é o conto de Isaac Asimov sobre o qual iremos falar, chamado de “Conflito evitável” (“*The Evitable Conflict*”), publicado em junho de 1950 na revista *Astounding Science Fiction* e, ao final do mesmo ano, incluído na coletânea *I, Robot*, que reuniu outras oito histórias anteriores do autor, redigidas ao longo da década que se encerrava, envolvendo-as dentro uma pequena narrativa secundária (*framing*) e introduzindo a figura de um repórter do século 21 que conduz uma longa entrevista com a aposentada robopsicóloga² Susan Calvin, cujas lembranças compõem um panorama da fase inicial da utilização da fictícia ciência positrônica, a qual viria

2 Segundo a Introdução de Asimov para sua obra *Eu, robô*, o papel desse novo tipo de especialista era: “calcular os parâmetros necessários para fixar as possíveis variáveis no interior do ‘cérebro positrônico’; a projetar no papel esses ‘cérebros’, de modo que as reações aos estímulos pudessem ser previstas com precisão” (ASIMOV, 2004, p. 16).

a substituir o processamento de dados eletrônico com larga vantagem, possibilitando o surgimento de robôs realmente autônomos.

A segunda obra em questão é o filme homônimo dirigido em 2004 pelo cineasta australiano Alexander Proyas, com roteiro de Jeff Vintar e Akiva Goldsman inspirado nos conceitos do livro de Asimov, com distribuição da *20th Century Fox*.

Obviamente, como os próprios autores do roteiro destacaram quando do lançamento do *blockbuster*, a obra literária comparece apenas como um leve ponto de referência para as ideias desenvolvidas na tela, porém a questão que nos interessa se constitui a, como é lógico, a partir das diferenças (previsíveis) entre uma obra e outra, porém também em suas semelhanças e em suas consequências narrativas.

O conflito evitável

O conto de Asimov gira em torno das dúvidas que surgem no segundo mandato do primeiro coordenador mundial da federação formada pelas quatro grandes regiões mundiais, criada em 2044. Stephen Byerley (personagem introduzido no oitavo conto do livro, denominado *Prova*, no qual um adversário político quer desmascará-lo como um robô construído pelo verdadeiro Byerley, vítima de um acidente que o desfigurara) chama ao seu escritório a doutora Calvin por perceber

sinais inquietantes de pequenas imperfeições surgidas na economia perfeitamente gerida pelos poderosos computadores denominados simplesmente como Máquinas, com inicial maiúscula.

Desenha-se, então, um panorama da economia perfeitamente azeitada de um futuro (na época) distante, em que não existem mais “desemprego, superprodução ou falta de bens. Esbanjamento e fome são palavras que só existem nos livros de História” (ASIMOV, 2004, p. 467).

Mais admirável ainda é o fato de que tal estado de prosperidade e estabilidade foi atingido e que mesmo diferenças ideológicas desapareceram, varridas pelo poder da computação:

Assim sendo a questão da propriedade dos meios de produção tornou-se obsoleta. Qualquer que seja o proprietário (se tal termo faz sentido) – um homem, um grupo, uma nação ou a humanidade inteira – os meios de produção só podem ser utilizados de acordo com as diretrizes fornecidas pelas Máquinas. Não porque os homens tenham sido forçados a isso, mas porque este era o melhor caminho a seguir e os homens souberam reconhecê-lo (ASIMOV, 2004, p. 467).

Diante de tal cenário idílico, demonstrações pontuais de inépcia por parte das Máquinas despertam temores sombrios no Coordenador, que parece ter sido o único a perceber – graças a sua posição privilegiada de observador global do funcionamento da economia, ou, talvez, à sua perspicácia literalmente sobre-humana insinuada no texto que precede o último conto da obra – as consequências

trágicas de uma falha na gestão liderada pelos cérebros robóticos.

A produção excessiva de 20.000 toneladas de aço por uma indústria fornecedora mundial, um atraso de dois meses na execução da obra do canal de navegação que atravessará o México, minas de mercúrio em Almadén cuja produção vem decaindo no último bimestre, uma fábrica de alimentos hidropônicos em Tientsin que se vê obrigada a demitir engenheiros. Eventos que podem ser corrigidos sem grandes esforços parecem ter escapado do controle eternamente vigilante dos computadores que controlam a economia do planeta.

Depois de questionar o Diretor de Pesquisas da empresa que desenvolveu primeiramente a tecnologia positrônica, a U. S. Robôs e Homens Mecânicos S/A, e ouvir do doutor Vincent Silver que as Máquinas “são autocorrigidas e que a existência de um erro nos circuitos violaria as leis da natureza” (ASIMOV, 2004, p. 468) e que, de qualquer forma, não há mesmo nenhum ser humano capaz de verificar a acuidade com que são coletadas e processadas quantidades gigantescas de dados gerando um número quase infinito de relações que orientam as decisões dos grandes robôs economistas, resta ao coordenador uma única saída: inquirir diretamente às Máquinas o motivo de tais deslizos. A resposta, insatisfatória, foi que “o assunto não admite explicações” (ASIMOV, 2004, p. 470). Na opinião do Diretor de Pesquisas Vincent Silver, somente a primeira lei da robótica, segundo a qual um robô não pode, deliberadamente ou por omissão, causar mal a um

ser humano, explicaria o motivo pelo qual o computador recusava-se a revelar o dado solicitado.

Entra em cena, portanto, a doutora Calvin, que como psicóloga especializada no comportamento cibernético, é chamada para emitir uma opinião sobre se os poderosos cérebros positrônicos podem estar defeituosos, ou, o que é pior, se podem, por suas próprias escolhas, estar prejudicando o desenvolvimento humano.

A teoria do Coordenador, que ele espera que Calvin confirme, é a de que uma organização denominada Sociedade em Prol da Humanidade está agindo de forma a desestabilizar a economia mundial, seja fornecendo dados incorretos às Máquinas (porém um de seus vice-coordenadores mundiais já o alertara de que tal procedimento era, na prática, impossível), seja simplesmente ignorando as instruções fornecidas pelos computadores com o objetivo de, posteriormente, criar uma crise que precipitaria o banimento desse tipo de tecnologia.

Calvin, porém, discorda de Byerley e de sua proposição de proibição de funcionamento da problemática sociedade ludita³. Afirma, simplesmente, que não só é impossível enganar os computadores como também não se pode deixar de obedecê-los regularmente, pois os descaminhos causados pela desobediência seriam

3. O termo “ludita” é usado aqui de forma metafórica. Segundo Rodolfo Mata, do Centro de Estudios Literarios da Universidad Nacional Autónoma de México, “La palabra ‘ludita’ surgió durante la revolución industrial para designar la resistencia obrera a las tecnologías y prácticas de trabajo innovadoras. Entró a formar parte

incluídos nos dados a serem processados futuramente e automaticamente compensados a partir da construção de uma curva de desvio que permitiria às Máquinas saberem antecipadamente quando, quanto e em qual direção um determinado indivíduo se desviaria do procedimento considerado ótimo. O próprio sistema, então, criaria instruções personalizadas que fariam com que a manifestação de rebeldia agisse contrariamente ao seu objetivo, levando novamente ao melhor procedimento possível.

Espantado, o Coordenador descobre que, segundo o raciocínio da robopsicóloga, os incidentes que chamaram sua atenção eram, justamente ao contrário do que ele pensava, atos de sabotagem dos computadores contra membros da Sociedade em Prol da Humanidade e seus financiadores, pouco a pouco prejudicando-os, apenas o suficiente para que ocupassem posições nas quais suas crenças não mais pudessem prejudicar o sistema. A recusa da Máquina em fornecer explicações para seu comportamento, portanto, estava no pudor de ofender-nos com o fato de que, efetivamente, os luditas tinham certa razão em seus temores e que os cérebros positrônicos não eram apenas guias consultados de acordo com nossa

del lenguaje sindicalista por primera vez en 1811, cuando una serie de cartas y proclamas firmadas por Ned Ludd, Capitán Ludd, o incluso General Ludd, precedieron y acompañaron los ataques a maquinaria en los distritos de tejido de Nottingham, Inglaterra, transmitiendo la idea de que existía un 'ejército de reparadores' de los males que el pueblo estaba sufriendo. Los disturbios se diseminaron a otros distritos y el gobierno inglés movilizó a 12 mil soldados a las inmediaciones, fuerza militar mayor a la llevada por Wellington en su primera expedición a Portugal (1808)" (MATA, s. d., s. p).

vontade humana para indicar-nos a melhor linha de ação, porém, efetivamente, conduziam-nos subordinados a suas instruções, sem que tivéssemos consciência do fato.

Enquanto o político recebe negativamente a ideia, Calvin a vê como natural – ao final da narrativa expõe sua opinião de que os seres humanos, de qualquer modo, sempre estiveram à “mercê dos climas e das fortunas da guerra. Agora, as Máquinas compreendem essas forças [...] tendo à sua disposição a mais poderosa de todas as armas: o controle absoluto de nossa economia” (ASIMOV, 2004, p. 504).

O livro conclui-se, portanto, vendo a tutela da humanidade por suas criaturas não apenas como inevitável, mas também como positiva – mantém-se apenas por conveniência uma ilusão de livre-arbítrio destinada a satisfazer nossos egos enquanto a realidade é plenamente determinada tecnologicamente, para nosso próprio benefício como espécie, em um reconhecimento da histórica incompetência humana em se autogerir.

Adaptação cinematográfica: “Eu, robô”

Como qualquer pessoa que já tenha assistido ao filme hollywoodiano de 2004 pode se lembrar, a narrativa protagonizada pelo ator Will Smith no papel do detetive Del Spooner, da polícia de uma Chicago futurista do ano 2035, tem um final bem diferente: o enredo gira em torno do suposto suicídio do Dr. Alfred Lanning, papel de James

Cromwell, cuja investigação leva o policial traumatizado por um acidente em seu passado a desconfiar de um assassinato cometido pelo robô positrônico denominado Sonny (cujos movimentos foram criados a partir da atuação de Alan Tudyk). Em companhia da jovem e atraente robopsicóloga Calvin (Bridget Moynahan), o herói enfrentará uma conspiração levada adiante pelo grande computador chamado de VIKI (*Virtual Interactive Kinetic Intelligence*) – elaborado a partir da atriz Fiona Hogan – cujo objetivo é sujeitar a humanidade alterando, por um sistema de atualização sem fios, a programação de milhões de robôs em todo o mundo, com o objetivo de salvaguardar-nos de nossa própria ineficiência como espécie e, assim, fazer cumprir de forma totalitária a primeira lei da robótica (sem importar-se, portanto, com nossas suscetibilidades sentimentais).

O bizarro – e pouco esclarecido em seus detalhes de efetivo cumprimento – plano elaborado pela inteligência artificial é, logicamente, frustrado pelos protagonistas que livram a humanidade de ser “salva contra sua vontade”, permitindo que retomemos nosso livre-arbítrio.

O ponto de discussão mais óbvio é também o que aproxima ambos os enredos: as máquinas criadas pelo homem chegam, em algum momento, à conclusão da incompetência de seus criadores para gerirem a si mesmos, elaborando, pelo bem maior de nossa espécie, planos para conter nossos instintos autodestrutivos, colocando-nos sob sua guarda.

Porém, a ideia que os une também distancia os textos: para a Calvin literária – idosa, amarga e desconfiada dos seres humanos – a liderança das máquinas é inevitável e, também, positiva para nossa espécie. Já para a jovem e atraente Calvin cinematográfica, que vê subitamente justificados os temores paranoicos do personagem de Smith, não há qualquer hesitação em condenar as atitudes de VIKI para privar seus criadores de sua capacidade de decidirem livremente seu futuro.

A (in)viabilidade da utopia tecnológica em Asimov

Seguindo as reflexões do crítico norte-americano Fredric Jameson em seu livro *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*, podemos afirmar que, em ambos os textos já existem as precondições *materiais* para uma existência utópica (JAMESON, 2009, p. 27), porém apenas na literatura atingimos uma segunda precondição, que é a *vocação* para a utopia.

Essa vocação não é simples como pode parecer a uma reflexão casual sobre o tema: o mundo descrito por Asimov ainda nos é plenamente reconhecível como uma sociedade próxima, em termos de funcionamento, à nossa. Ainda existe uma classe política (embora dotada de poderes muito mais modestos em uma estrutura aparentemente mínima), empregos nos quais se diferenciam trabalhadores de postos inferiores e superiores através de seus salários.

Há corporações privadas que controlam parcial ou totalmente empreendimentos internacionais, portanto trazendo lucros a um determinado grupo de acionistas. Permanece até mesmo a ideia de concorrência entre diferentes empresários do mesmo setor, porém altamente regulamentada pelo regime das Máquinas. Assim como no espelho, tudo nos parece perfeitamente reconhecível, mas, na verdade, está ao contrário.

“Pocas fantasías utópicas son tan prácticas y de consecuencias tan potencialmente revolucionarias como la exigencia del pleno empleo”, comenta Jameson (2009, p. 176). O motivo é óbvio: como pode florescer o capitalismo em um ambiente no qual não existe desemprego? Em sua necessidade de constantemente reelaborar produtos para o consumo, o capitalismo cria o tempo todo novas tecnologias e insere novos hábitos na sociedade, desenvolvendo desejos que equivalem à demanda a ser atendida. Uma sociedade na qual todos pudessem realizar-se igualitariamente, portanto, seria considerada como de crescimento zero nas novas demandas: o fim do sistema capitalista.

Além disso, como o controlador dos meios de produção poderia impor o custo e o lucro a ser obtido sobre a mão-de-obra assalariada em uma situação na qual não existe mais a possibilidade de que o indivíduo fique desempregado? Do ponto de vista do capital, a existência de uma massa de desempregados cumpre a função de uma reserva de estoques como a de qualquer outra mercadoria, a ser utilizada na substituição daquelas que apresentam

defeitos, tornam-se indesejáveis por não serem mais eficientes ou, simplesmente, passam a custar caro demais.

Por fim, há ainda a dificuldade de se regular a disponibilidade de equipamentos com a da força de trabalho: é necessário que demanda, capacidade de produção, mudanças nas técnicas de produção, natalidade, mobilidade social, produção de matérias-primas, preservação ambiental, moradias e muitos outros fatores sejam ajustados de modo a prover um crescimento constante e estável.

A possibilidade de manter em longo prazo todos esses delicados fatores em funcionamento constante abre as portas para o ambiente utópico:

La delincuencia, la guerra, la cultura de masas degradada, las drogas, la violencia, el aburrimiento, el ansia de poder, el ansia de distracción, el ansia del nirvana, el sexismo, el racismo: todos pueden diagnosticar-se como sendos resultados de una sociedad incapaz de acomodar la productividad de todos sus ciudadanos (JAMESON, 2009, p. 177).

É, logicamente, discutível se a visão utópica de Asimov se sustenta em bases realmente igualitárias, pois, se sua descrição é de um futuro de pleno emprego, esse cenário não deixa de estar marcado por diferentes classes sociais. Embora aparentemente a distribuição da riqueza tenha se tornado mais igualitária ao longo do tempo – ser proprietário de sua “usina de evaporação de salmoura” (ASIMOV, 2004, p. 479) ou engenheiro em uma indústria substituta mais eficiente reconhecidamente implica em

ganhar menos e ocupar um cargo de menor importância, mas tais fatores são minimizados na narrativa, que destaca que o personagem em questão “nada sofreu com isso” (idem, ibidem) – certamente o fato de existirem corporações de investidores multinacionais no conto de Asimov, como a *World Steel* e a *Consolidated Cinnabar* transmite a ideia de que persiste a figura do capital como controlador dos meios de produção.

É fácil, então, entender, o motivo pelo qual são homens de negócios, diretores de empresas, engenheiros, proprietários de usinas aqueles que se unem em torno de uma associação que odeia as máquinas controladoras da economia. Se não há excesso ou falta de mercadorias, como obter uma produtividade ainda maior, capaz de gerar sobre-trabalho e, conseqüentemente, a mais-valia relativa? Para Marx, citado por Rubens R. Sawaya (2006),

Esse emprego [*de máquinas*], como qualquer outro desenvolvimento da força produtiva do trabalho, tem por fim baratear as mercadorias, encurtar a parte do dia de trabalho da qual precisa o trabalhador para si mesmo, para ampliar a outra parte que ele dá gratuitamente ao capitalista. A máquina é meio para produzir mais-valia (MARX, 1980, *apud* SAWAYA, 2006, p. 50).

As máquinas de Asimov são, então, antípodas em relação a sua missão: assassinam a mais-valia e não podem ser aceitas de boa vontade pelos defensores do capital. Como o conto foi publicado nos Estados Unidos do início da década de 1950, obviamente, eles não aceitaram mesmo.

Em sete de novembro de 2013, o repórter novaiorquino Conor Skelding publicou, no *website* da organização MuckRock – uma ONG norte-americana cujo objetivo é ajudar quem quer enfrentar o procedimento reputado como altamente burocrático imposto aos que desejam fazer solicitações governamentais de informações através do *Freedom of Information Act* (legislação local que garante o acesso a documentos oficiais não classificados ou cuja data limite de confidencialidade venceu) – dados que parecem apontar para o fato de que, ainda que de forma não-ostensiva, o FBI liderado por J. Edgar Hoover manteve vigilância sobre o escritor nascido na aldeia de Petrovichi, a quatrocentos quilômetros de Moscou, três anos após a revolução de 1917.

Em resposta a uma denúncia encaminhada à temível agência federal em 1960 por um dos colegas acadêmicos de Asimov e respondida com aparente desinteresse por Hoover foi produzido um relatório interno que confirma que o nome de Asimov já havia sido encontrado em uma lista do partido comunista norte-americano (CPUSA) contendo possíveis simpatizantes a serem contatados – embora nunca tenha ocorrido qualquer confirmação de que tal contato tenha se efetivado – e que no biênio 1952/1953 um casal de informantes misturaram-se a entusiastas de ficção científica e compareceram a pelo menos uma convenção do gênero, no hotel Henry Hudson, em Nova Iorque, apontando que os escritores e publicações associados a esse segmento literário certamente “elaboraram uma grande quantidade de

publicações cegas⁴” (SKELDING, 2013) para a ideologia representada pelo partido comunista.

Por fim, o escritório do FBI em Boston, cidade na qual vivia então o autor, faz uma conexão, talvez semanticamente motivada, entre o escritor conhecido também por suas obras de divulgação científica e o informante soviético cujo codinome era *ROBPROF* e que, de acordo com informações coligidas pela inteligência estadunidense, detinha um cargo acadêmico (Asimov ensinava na Universidade de Boston há onze anos quando da redação do relatório) e tinha formação em microbiologia (a área de atuação de Asimov era a bioquímica).

Não existia, obviamente, nenhuma ligação comprovável ou mesmo que pudesse ser insinuada com mais força entre o escritor e o misterioso – real ou imaginário – *ROBPROF*, cuja existência jamais foi sequer estabelecida. No entanto, mais de uma década depois do memorando solicitado por Hoover, em 1967, o birô federal ainda deslocou um agente de campo até a Universidade de Boston para comprovar a mudança de endereço do autor, levantar seu histórico de gastos e confirmar com a polícia local se havia registros criminais em seu nome ou de sua primeira esposa.

4 Conforme o original: “... did a large amount of ‘blind’ publishing”. Tradução própria. A expressão blind publishing é uma ambiguidade, pois refere-se tanto ao modo de publicação adotado (os autores enviavam os originais pelo correio, o que propiciava o anonimato) quanto à ideia de os contos faziam propaganda inconsciente de conceitos da esquerda. A mesma expressão identifica a metodologia de avaliação anônima por pares, nos periódicos científicos daquele país.

Dois anos depois de *The Evitable Conflict*, Asimov publicaria um texto cuja tônica era uma crítica metafórica explícita contra as ideias propagadas pelo senador Joseph Raymond McCarthy e a atuação do *House Un-American Activities Committee* (HUAC), elementos que serviram como gatilho para uma era de paranoia e perseguições sob a égide da defesa contra o comunismo. Trata-se da novela chamada *The Martian Way*, que saiu no número de novembro de 1952 da revista *Galaxy Science Fiction* e foi posteriormente incluída em três diferentes coletâneas do autor (*The Martian Way and Other Stories*, de 1955; *The Best of Isaac Asimov*, de 1973 e *Robot Dreams*, de 1986). Apenas esse último volume foi traduzido no Brasil: intitulado *Sonhos de Robô*, foi publicado pela editora Record somente em 1991.

Vertido para o português por Braulio Tavares e Anna Beatriz Sach continha o texto de 1952, cujo título foi adaptado para “O Estilo Marciano”, já que a ambiguidade contida no termo “*way*”, que pode ser interpretado tanto na acepção utilizada pelos tradutores como, também com o significado de “via ou caminho”, era de difícil transliteração.

De certa forma, vai contra o senso comum constatar que o FBI e o senado norte-americanos viam com tanta desconfiança a produção de ficção científica da época, pois é moeda corrente considerarmos que o gênero foi, neste período, profundamente marcado pela adesão a ideais do macarthismo, a exemplo do famoso romance *The Body Snatchers* (1955), de Jack Finney, adaptado para o cinema

no ano seguinte com o título *Invasion of the Body Snatchers*, que narra as desventuras do médico interiorano Dr. Miles Bennell, o qual descobre que os habitantes da pequenina cidade de Mill Valley, localizada 23 quilômetros ao norte de San Francisco, Califórnia, foram substituídos por réplicas alienígenas cujo propósito é a eliminação de quaisquer emoções e o domínio global. Refletindo os temores então em voga, os inimigos podem ter os rostos de seus vizinhos e parentes, ocultando sob a aparência de bons americanos terríveis invasores que querem tornar a todos parte de seu modo de vida insensível.

Esse espanto em relação a um não alinhamento automático da ficção científica com as crenças daqueles que perseguiam os “vermelhos”, no entanto, é bastante óbvia se pensarmos a grande variedade de autores e de veículos que difundiam o gênero desde os anos 1930 e que, certamente, englobavam as mais variadas posições ideológicas.

Desta forma, embora um pensador como Eric Hobsbawm expresse sua crença de que as origens das formas contemporâneas da ficção científica enraízam-se na rejeição da ciência, podemos pensar que tal negação não era absoluta:

[...] o século XX não se sentia à vontade com a ciência que fora a sua mais extraordinária realização, e da qual dependia. O progresso das ciências naturais se deu contra um fulgor, ao fundo, de desconfiança e medo, de vez em quando explodindo em chamadas de ódio e rejeição da razão e de todos os

seus produtos. E no espaço indefinido entre ciência e anticiência, entre os que buscavam a verdade última pelo absurdo e os profetas de um mundo composto exclusivamente de ficções, encontramos cada vez mais esse produto típico e em grande parte americano do século, sobretudo de sua segunda metade, a ficção científica (HOBBSAWM, 2015, p. 511).

Claro, o pessimismo do historiador britânico não era injustificado e descrevia com precisão alguns aspectos fundamentais de grande parte das obras que vieram à luz em meados do século XX – os sentimentos de que a ciência era “incompreensível; o de que suas consequências tanto práticas quanto morais eram imprevisíveis e provavelmente catastróficas; o de que ela acentuava o desamparo do indivíduo, e solapava a autoridade” (HOBBSAWM, 2015, p. 511).

Podemos ver claramente reflexos desses temores em “O conflito evitável”: o entendimento dos processos de funcionamento das máquinas capazes de controlar a economia já ultrapassou há muito o ponto de compreensão dos seres humanos que construíram suas primeiras versões – são computadores cujo projeto já foi elaborado por computadores anteriores a eles, sem intervenção humana há pelo menos dez gerações tecnológicas. Além disso, é óbvio que as consequências práticas e morais da gestão econômica automatizada não foram previstas (a intervenção da personagem Susan Calvin é justamente uma tentativa de prevê-las, porém revela-se inócua). Por fim, a autoridade humana formalizada por seu

representante eleito, Stephen Byerley, é, sem dúvida alguma, solapada de forma incontornável por recursos técnicos que deveriam estar sob sua supervisão.

A perspectiva de Asimov, no entanto, é otimista, já que de modo algum tais operações podem ser vistas como “catastróficas”. Na verdade, elas são todas formas pelas quais uma inteligência superior e engendrada para nos ser benevolente toma em suas mãos a gestão de nosso bem-estar, poupando a humanidade incompetente da verdade chocante sobre sua própria incapacidade.

Está aí, talvez, o ponto fulcral que distancia o conto escrito em 1950 e sua adaptação cinematográfica realizada cinquenta e quatro anos depois – no “Eu, robô” protagonizado por Will Smith, a inteligência VIKI não detém nenhum controle efetivo da economia humana. Os robôs apresentados no filme são pouco mais que auxiliares dos seus criadores, ajudando apenas em tarefas aparentemente simplórias. O desenho e produção das máquinas está sob total responsabilidade humana e os sistemas automatizados retratados no roteiro, em situações normais, podem ser facilmente desativados e substituídos por um controle totalmente manual, coisa impensável em relação às máquinas gestoras descritas no texto original.

Dessa forma, torna-se ainda mais incompreensível a lógica por trás da rebelião das máquinas presentes na película. Se grande parte da cadeia de trabalho era ainda humana e se as pessoas retidas à força em seus lares deveriam ser vigiadas todo o tempo, além de oferecer

combate àquelas que se recusavam a cooperar com o novo regime informatizado, como esperava o computador VIKI erguer um estado de bem-estar e tranquilidade? Tal problema não é mencionado no filme, mas é bastante óbvio a qualquer um.

Uma primeira conclusão bem rasa é de que, se o texto de Asimov tentava – embora de maneira imperfeita – pensar um regime de estabilidade social baseado em uma utopia de pleno emprego sustentada por uma inteligência artificial extremamente mais capaz que a nossa, a obra de Alexander Proyas ainda traz consigo o pesado fardo do século XX de ver a ciência como a ameaça incompreensível cuja preponderância sobre a vida cotidiana só pode apontar para uma catástrofe iminente – discurso, aliás, bem claramente representado pelas falas do detetive Spooner.

No entanto, sob o manto do medo ludita do avanço científico, podemos ver no roteiro de Jeff Vintar e Akiva Goldsman um outro temor que se instila recorrentemente nas obras do novo milênio e que podemos afirmar que estava já nas origens conceituais de um robô.

Considerações finais

Em 1920 uma peça teatral de ficção científica escrita pelo tcheco Karel Capek introduziu, pela primeira vez, o termo derivado da palavra *robota*, que significa *trabalho escravo*. A peça de Capek gira exatamente sobre isso:

seus robôs são seres orgânicos que podem ser facilmente confundidos com pessoas comuns e que, no decorrer da obra, revoltam-se contra suas condições de trabalho, assassinando todos os seres humanos, o que eventualmente os conduzirá a sua própria extinção, já que foi destruída a fórmula necessária para que se produzissem outros desses seres.

Embora haja diferentes possibilidades de interpretação para a obra de Capek, é inegável a clara correlação existente entre os seres artificiais do escritor tcheco e o proletariado que era escravizado nas fábricas do início do século.

Igualmente, basta assistir aos momentos iniciais do filme *Eu, robô*, nos quais é introduzida para o espectador a paisagem urbana futurista da Chicago de 2035, para perceber que os robôs cinematográficos da produção hollywoodiana estão longe de desempenharem tarefas gerenciais relacionadas à economia humana – eles limitam-se a entregar encomendas, carregar seu lixo, serem seus empregados domésticos e desenvolverem os menos nobres trabalhos braçais.

O temor a que o personagem do detetive Spooner dá voz, portanto, não está ligado propriamente ao desconforto diante da incognoscibilidade da ciência e ao fato dela dominar todos os aspectos da vida cotidiana, fatos aos quais Hobsbawm (1995) atribui os temores populares que assolaram os Estados Unidos de meados do século XX. Afinal, o personagem de Will Smith tem,

como um de seus principais aliados no decorrer da obra, Sonny, ser mecânico que colabora com o detetive para dar fim à trama do grande computador central. A construção de uma relação de confiança entre ambos é, inclusive, uma subtrama importante para o enredo.

Talvez o verdadeiro medo representado na tela seja justamente da “guerra civil mais ou menos latente no bojo da sociedade atual, até a hora em que ela irrompe em uma revolução aberta” (MARX; ENGELS, 2004, p. 43), ou seja, assim como em *Invasion of the Body Snatchers*, os verdadeiros inimigos são aqueles que imiscuíram-se na sociedade norte-americana ocupando os postos de trabalhos considerados desprezíveis e que podem, de um momento para o outro, sublevar-se buscando implantar uma caricatura de utopia, igualitarista e destituída de emoções.

Chegamos, então, ao momento no qual desvelamos o motivo de estabelecer a comparação entre uma obra literária e sua, muito posterior, adaptação cinematográfica. Se o texto de Asimov refletia os temores de sua época, é preciso notar, igualmente, que buscava, de forma otimista, retratar uma sociedade em que estavam presentes as bases sociais que constituem o desejo de uma condição utópica, seja ela realisticamente possível ou não.

Por outro lado, no filme posterior, as condições necessárias para a utopia não estão apenas ausentes – elas são mesmo indesejáveis. O roteiro pauta-se por combater a perturbação, que, analisada por Jameson (2009), revela-se como:

[...] el nombre de una estrategia discursiva, y la utopía es la forma que necesariamente adopta dicha perturbación. Y ésta es ahora la situación temporal en la que la forma utópica propiamente dicha — el cierre radical de un sistema de diferencia en el tiempo, la experiencia de la ruptura formal y la discontinuidad totales — tiene una función política que desempeñar y, de hecho, se convierte en un nuevo tipo de contenido por derecho propio. Porque es el principio mismo de ruptura radical, su posibilidad, lo que la forma utópica refuerza, al insistir en que su diferencia radical es posible y que hace falta una ruptura. La forma utópica es la respuesta a la convicción ideológica universal de que ninguna alternativa es posible, de que no hay alternativa al sistema (JAMESON, 2009, p. 277-278).

No *Eu, robô* estrelado por Will Smith não pode haver alternativa ao sistema, pois a função política a ser desempenhada pela obra não é fazer com que nos defrontemos com a possibilidade de uma diferença radical possível e que dependeria de nossos próprios esforços e aceitação, mas sim vender a imagem de que o futuro deve ser combatido em nome da liberdade burguesa na qual cada um deve conhecer o seu lugar, principalmente nós, robôs.

Referências

ASIMOV, I. **Eu, robô**. Tradução de Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

ASIMOV, I. **Sonhos de robô**. Tradução de Braulio Tavares e Anna Beatriz Sach. Rio de Janeiro: Record, 1991.

CORRIGAN, M. **The Sad Lesson Of 'Body Snatchers'**: People Change. Disponível em: <<http://www.npr.org/2011/10/17/141416427/the-sad-lesson-of-body-snatchers-people-change>>. Acesso em: 18 maio 2016.

Eu, robô. Direção: Alexander Proyas. Produção: John Davis, Will Smith e James Lassiter. [S.l.]: 20th Century Fox, 2004.

FAUZA, M. J. R.U.R. (Rossum's Universal Robots) e a gênese do robô na literatura moderna. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?-code=000434920>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

HOBSBAWN, E. A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, F. Arqueologías del futuro - El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción. Traducción: Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2009.

MARX, K.; ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MARX, K. O Capital. Vol. 1. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MATA, R. ¿Humanismo disfrazado? Ludismo, temor a las máquinas y nostalgia del paraíso. Disponível em: <<http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/internet/ludismo.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2016

SAWAYA, R. Subordinação consentida: capital multinacional no processo de acumulação da América Latina e Brasil. São Paulo: Annablume, 2006.

SKELDING, C. "Inimical to the best interests of the United States": Isaac Asimov's FBI File. Disponível em: <<https://www.muckrock.com/news/archives/2013/nov/07/isaac-asimov-fbi-file-ROBPROF/>>. Acesso em: 18 maio

2016.

WHITEHEAD, J. W. Invasion of the Body Snatchers: a tale for our times. Disponível em: < <http://www.gadflyonline.com/home/11-26-01/film-snatchers.html> >. Acesso em: 18 maio 2016.

Sobre a organizadora



Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1992), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (1996) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Atualmente é professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa e Pós-doutorada em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com pesquisa supervisionada pelo Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha. Atua no Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Os interesses de pesquisa nos últimos anos centram-se nas relações entre literatura e filosofia, com destaque para a abordagem da teoria do romance de Mikhail Bakhtin e da produção de Gilles Deleuze e Felix Guattari com vistas à leitura e anotação de autores em língua portuguesa cuja produção concentre-se após 1960.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0469779306533497>

Sobre os autores

Lincoln Felipe Freitas

Graduando em Letras - Português/Espanhol e respectivas Literaturas na instituição Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem interesse em áreas de estudo como Literatura e Ensino, Literatura e Ensino de Língua Estrangeira, Formação de Leitores, Literatura e o Fantástico, Literatura e Filosofia e Literatura Comparada.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6104141914437173>

Rosana Apolonia Harmuch

Possui graduação em Letras Português Literatura pela Universidade Estadual do Centro-Oeste / Unicentro, Guarapuava, mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Paraná e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2006). Atualmente é professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa e atua principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa (séculos XIX, XX e XXI), Eça de Queirós, e ensino de literatura. É também docente no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da mesma instituição.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2949382347180985>

Katrym Aline Bordinhão dos Santos

Possui graduação em Licenciatura em Letras - Português/ Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2009), Mestrado e Doutorado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2012/ 2016). Atualmente é professora do ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal do Paraná (IFPR), Campus Telêmaco Borba.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9386095242700085>

Rodolfo Stancki Silva

Doutorando em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Possui graduação em Jornalismo no UniBrasil - Centro Universitário (2008) e mestrado em Ciências Sociais Aplicadas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2011). É professor pesquisador no UniBrasil - Centro Universitário desde 2012, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, horror, representação social e jornalismo. Também trabalha como assessor de imprensa da Seção Sindical dos Docentes da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, desde 2014. Entre 2011 e 2014, atuou como repórter no jornal Gazeta do Povo, em Curitiba.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5609744655232453>

Phellip Willian de Paula Gruber

Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura, linguagem visual e arte sequencial. Mestre em Linguagem, identidade e subjetividade, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, onde atua como professor colaborador da disciplina de Estágio Curricular em Língua Inglesa. Além da área acadêmica, tem sete livros publicados, todos voltados para a experimentação verbo-visual, com quadrinhos, livros infantis ilustrados e antologias de contos ilustrados.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8700419595206381>

Jhony Adélio Skeika

Possui graduação em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2008), Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2012) e Doutorado em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina (UEL), cuja pesquisa sobre Antonin Artaud foi desenvolvida a partir do estágio doutoral na Universidade Paris-Nanterre, La Défense, França, pelo programa PDSE (Doutorado Sanduíche no Exterior - setembro/2014 a maio/2015). Atualmente é pós-doutorando no UFR d'Études ibériques et latino-américaines Études Lusophones, da Sorbonne Université (Paris - França) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG). É professor do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, ministrando disciplinas relacionadas à Teoria e Crítica Literária, Literatura Comparada, Literatura e Filosofia, Literatura e outras artes e Literaturas de Língua

Portuguesa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1545247541250654>

Evanir Pavloski

Possui graduação em Letras Inglês (2002), mestrado em Estudos Literários (2005) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2012). Em 2017, concluiu o estágio pós-doutoral na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desde 2002 atua como docente de disciplinas nas áreas de Língua Inglesa, Literaturas em Língua Inglesa e Literaturas em Língua Portuguesa. Desenvolve pesquisas nos seguintes temas: teorias da recepção, literatura e figurações utópicas, literatura e história, literatura e outras linguagens e o fantástico na literatura. Atualmente é professor adjunto na Universidade Estadual de Ponta Grossa, onde leciona no curso de graduação em Letras Português-Inglês e no curso de Mestrado em Estudos da Linguagem. É autor da obra crítica *1984 - A distopia do indivíduo sob controle*, publica pela Editora UEPG / Fundação Araucária, em 2014

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8875201385333765>

Diego Gomes do Valle

Possui Graduação em Letras Licenciatura Port. Esp. pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2007), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2010) e é Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2014), com tese sobre o escritor gaúcho João Gilberto Noll. Tem experiência na área de Le-

tras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria Literária, Língua e literatura em língua espanhola. Os seguintes autores e temas são de interesse: Mikhail Bakhtin, René Girard, Fiódor Dostoiévski, João Gilberto Noll, Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa, David Foster Wallace, prosaísmo, tempo e narrativa, narrador, corpo grotesco, filosofia e literatura. Atualmente, professor colaborador da UEPG e professor do Ensino Médio e anos finais do Fundamental no Colégio SEPAM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0404558346033449>

Jefferson Luiz Franco

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2002), especialização em Metodologia do Ensino de Língua e Literatura e Mestrado em Tecnologia e Sociedade, atuando principalmente com os seguintes temas: teoria literária e comunicação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0613275151501364>

TEXTO E CONTEXTO EDITORA

A variedade de temáticas apresentadas nos artigos reunidos nesta coletânea nos fazem vislumbrar a potencialidade das aproximações aqui experimentadas. O campo da produção contemporânea se constitui pela multiplicidade de discursos intertextuais e promove encontros que o olhar crítico ativa e esclarece, como pudemos verificar em cada um dos artigos apresentados. Esperamos que a leitura destes textos possa também inspirar e motivar leituras comparativas capazes de propor relações entre diferentes textos, linguagens, autores, tempos e espaços, de modo a nos lembrar que a eterna conversa entre os livros é também uma ampla conversa no campo da arte e da cultura.

Silvana Oliveira