

coleção  
*Singularis*

VOLUME VII

LEITURAS DE FICÇÃO HISTÓRICA:  
LITERATURA, CINEMA, IDENTIDADES

EUNICE MORAIS (ORG)

*Texto e Contexto*

EDITORA E LIVRARIA

copyright@2020EuniceMorais

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Texto e Contexto Editora

Diretora e editora-chefe: Rosenéia Hauer

Capa: Dyego Marçal

Projeto gráfico e diagramação: Texto e Contexto Editora

M827 Leituras da ficção histórica: literatura, cinema, identidades [livro eletrônico]/ Eunice de Moraes (Org.). Ponta Grossa:

Texto e Contexto, 2020. (Coleção Singularis, v.7)

135 p.; e-book PDF Interativo

ISBN coleção: 978-65-990049-4-0

ISBN e-book: 978-65-88461-16-7

1. Literatura – produção. 2. Ficção histórica – gênero. 3. Ficção histórica - identidade. I. Moraes, Eunice de (Org.). II. T.

CDD: 808

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

CONSELHO EDITORIAL:

**Presidente:**

Dra. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

**Membros:**

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dra. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dra. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr<sup>a</sup> Leticia 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. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

Dra. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho \*(UEPG)

Dr. Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

\*Todos os direitos reservados à organizadora.

\*Os textos publicados neste livro são de responsabilidade dos autores.

\*Este ebook será disponibilizado em livre acesso não sendo permitida a venda ou reprodução parcial ou total sem a autorização dos organizadores.

  
**Câmara  
Brasileira**

*Texto e Contexto*  
EDITORA



EUNICE MORAIS

(ORGANIZADORA)

LEITURAS DE FICÇÃO HISTÓRICA:  
LITERATURA, CINEMA, IDENTIDADES

*Texto e Contexto*

---

EDITORA

coleção  
*Singularis*

VOLUME VII

# SUMÁRIO

6

Ficção histórica:  
variações estéticas contemporâneas  
Eunice Morais (UEPG)

13

## SEÇÃO I

Tempos históricos e identidades

14

### Capítulo 1

“Carta à rainha louca” e “Quarenta dias”:  
tempos históricos em processo de refração  
Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

49

### Capítulo 2

“A segunda pátria”: reflexões sobre eugenia e identidade  
Márcia Mucha (UFPR)

65

## SEÇÃO II

Jogos intertextuais: do romance ao cinema

66

### Capítulo 3

Os muitos Josés:  
“Autobiografia”, de José Luís Peixoto  
Rosana Apolonia Harmuch (UEPG)

81

Capítulo 4

A quimera e o cânone:  
anjos e Bilac

Eunice de Moraes (UEPG)

103

Capítulo 5

“Ivanhoé” e uma adaptação para o écran:  
a história de um rei vingado e a transposição de uma coroa

Phelipe de Lima Cerdeira (UERJ)

132

Sobre os autores

# FICÇÃO HISTÓRICA: VARIAÇÕES ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Eunice de Morais (org.)

As teorizações sobre a leitura demonstram que a liberdade leitora é sempre limitada por capacidades, convenções e hábitos caracterizadores, sob diferentes aspectos, das práticas de leitura. Segundo Roger Chartier, em *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1998), os “gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”. A proposta da coleção *Singularis*, da qual este livro é parte integrante, é de que o leitor tenha acesso gratuito a e-Books acadêmicos, com artigos inéditos, dentro das mais variadas linhas de pesquisa. O livre acesso é justamente para permitir que os resultados destas pesquisas alcancem longas distâncias. A coleção, para além do lançamento de livros acadêmicos, quer promover o encontro de pesquisadores no espaço singular da sua publicação. Assim, a reunião de textos de uma mesma área de conhecimento em um endereço virtual, com acesso gratuito, contribui para que o leitor navegador transite entre artigos ou ensaios científicos de autoria e temas diversificados, segundo seus interesses, suas razões de ler. Entre as obras da coleção estão: *Educação em suas múltiplas faces e sensibilidades* (Org. Clarisse Ismério, vol. I); *Pandemia no Direito, ordenamento infectado: notas jurídicas sobre o novo Coronavírus* (Org. Pedro F.

M. Miranda, vol. II) e *Linguística forense: reflexões e debates* (Org. Cláudia Maris Tulio e Cindy Mery Gavioli-Prestes, vol. III).

A publicação da obra se deu por iniciativa da Editora Texto e Contexto que, em parceria com a organizadora e seus autores, ofereceu o espaço no projeto *Singularis*, tornando possível o empreendimento e a realização para todos. O e-book *Leituras da Ficção Histórica: literatura, cinema e identidades*, volume IV da coleção, articula-se nesse conjunto de reflexões científicas das Humanidades pela preocupação com questões contemporâneas. Os artigos tratam de temas voltados para o campo da produção da Literatura que dialoga intensamente com a História e aspectos voltados para a adaptação cinematográfica deste tipo de produção.

O título desse livro revela prontamente que a abordagem histórica, proposta pelas análises empreendidas pelos autores nesta coletânea, constitui um modo de ler e não uma classificação definitiva das obras em estudo como Ficção Histórica. Acompanha-se, assim, o pensamento da professora Marilene Weinhardt, estudiosa do assunto, de que a “inscrição de uma obra em determinado conjunto não impede automaticamente sua inclusão em outros, decorrentes de outras formas de agenciamento. As possibilidades não são excludentes” (WEINHARDT, 2015, p 122). No entanto, marca-se nessas leituras de ficção histórica um diferencial em relação a outros tipos de produção, a especificidade histórica; um jogo intertextual ou interdiscursivo com a História e suas variações ideológicas, formais, metodológicas e temáticas. O “elemento especificamente histórico”, ou seja, o “fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” é dado, por G. Lukács (2011, p. 33), autor de referência obrigatória nos estudos sobre o Romance

Histórico, como diferencial nesse tipo de produção desde as primeiras produções de Sir Walter Scott. Em 2007, Perry Anderson, em resposta ao artigo “O romance histórico ainda é possível?”, de F. Jameson, que afirma a impossibilidade de uma produção do romance histórico durante o Modernismo, delineará os “Trajetos de uma forma literária”. Anderson, referindo-se ao momento de produção pós-modernista, esclarece que “agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas” (2006, p.13). As análises apresentadas pelos autores deste e-book confirmam essa perspectiva de Anderson, no sentido de que demonstram a alta produtividade e variedade temática e estética do gênero ficção histórica na contemporaneidade.

A segunda parte do título, “literatura, cinema e identidades”, anuncia essa variedade temática ainda que de forma bastante limitada. Pelo acompanhamento dos estudos da professora Marilene Weinhardt, podemos enumerar o amplo campo temático desse tipo de produção, revelados nos levantamentos apresentados por ela em três artigos: “A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos” (2015), “A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea” (2010) e “Ficção histórica contemporânea no Brasil: uma proposta de sistematização” (2006). Dentre esses campos de abordagem da história, destacamos em *Leituras de Ficção Histórica: literatura, cinema e identidades* três deles: 1) apresentação de situações contrafactuais; 2) a mistura de temporalidades e transversalidade do passado e presente e 3) a encenação da história literária, que pode ocorrer pela retomada de autores, personagens ou obras do passado histórico. Dois estão delineados pelas obras em estudo na seção I

“Tempos históricos e identidades” e o outro na seção II “Jogos intertextuais: do romance ao cinema”.

A professora Naira de Almeida Nascimento, no artigo “*Carta à rainha louca e Quarenta dias: tempos históricos em processo de refração*”, tece apontamentos sobre a ficção histórica na contemporaneidade à luz texto, citado anteriormente, de Perry Anderson “Trajetos de uma forma literária” (2007), escrito em resposta ao artigo de Frederic Jameson “O romance Histórico ainda é possível?” (2006). A autora afirma que, considerado por Perry Anderson (2007) como um gênero moderno ambíguo, haja vista sua flutuação entre as culturas de mercado e as culturas de proposta, registrando uma amplitude em continuum, tanto em termos de produção como em termos de recepção, o romance histórico se diferencia por isso mesmo de outras formas narrativas. Nascimento acrescenta que a associação da ficção histórica com outros gêneros modernos, tais como a ficção científica e o fantástico, vem gerando uma perspectiva dilatada do tempo que problematiza o conceito histórico explorado por Lukács na sua gênese. Tendo em vista essas afirmações, o ensaio propõe-se a analisar essa dilatação temporal vivida pelo romance contemporâneo por meio do estudo de dois romances de Maria Valéria Rezende: *Quarenta dias* (2014) e *Carta à Rainha Louca* (2019). Ambos constroem seu enredo à volta de protagonistas femininas que se rebelam contra as instâncias do espaço privado a elas relegado pela sociedade, seja no século XVIII ou nos nossos dias.

Já o segundo texto da seção I é sobre o romance *A segunda pátria* (2015), de Miguel Sanches Neto, o qual apresenta na construção do enredo contradições em relação ao fato histórico que foi a morte de Getúlio Vargas. Segundo a narrativa ficcional, a morte de Getúlio se

dá por assassinato, e não por suicídio, embora não realize a encenação do episódio. Configura-se, portanto, situação contrafactual, subversão e tensionamento das relações entre realidade e ficção, verdade histórica e verdade ficcional. Para além desse aspecto intensamente questionador da narrativa de Sanches Neto, o artigo de Márcia Mucha debruça-se sobre algumas questões relacionadas à eugenia, sua consolidação no Brasil desde o final do século XIX até meados dos anos 1940, e a conseqüente perda da identidade de algumas personagens devido a determinados preceitos instituídos pelo Estado. Assim, a narrativa do romance *A segunda pátria* traz à tona a discussão sobre temas delicados, como identidade e raça, representados na sociedade catarinense em meados do século 20, e declaradas durante a Segunda Guerra Mundial com os ideais propagados pelo nazismo. O romance, segundo a autora, faz refletir sobre o assunto e retomar conceitos que insistem em disseminar um discurso e ações que objetivam excluir pessoas de diferentes segmentos sociais, utilizando como justificativa a supremacia racial.

Ficção-crítica foi o termo apresentado por Weinhardt (2010) para diferenciar uma tendência da produção recente da ficção histórica que dialoga com a história literária, seja pela ficcionalização de autores ou de personagens representativos. O termo é proposto para distinguir narrativas que “ficcionalizam a criação literária criando escritores como personagens ou reaproveitando personagens ficcionais” (WEINHARDT, 2010, p.83), de modo que a crítica faz parte do processo de ficcionalização.

Dentro dessa tendência, inscrevemos as obras *A última quimera* (1995), de Ana Miranda, estudado no artigo “A quimera e o cânone: Anjos e Bilac”, de Eunice de Moraes; e *Autobiografia* (2019), de José

Luís Peixoto, analisado pela professora Rosana Apolonia Harmuch em “*Autobiografia: os muitos Josés*”. O primeiro artigo da seção II “Jogos intertextuais: do romance ao cinema” analisa no romance *A última quimera* as apropriações textuais de biografias, cartas enviadas por Augusto à D. Córdula, relatos históricos e mesmo os versos do poeta, que aparecem no romance amarrados pelo discurso de um narrador angustiado. Para isso, são fundamentais as definições de Linda Hutcheon para a paródia como o modo de apropriação discursiva, que se configura, segundo Morais, na construção formal e temática do romance *A última quimera*; e para a ironia, como estratégia retórica que permite ao seu decodificador interpretar e avaliar o que está posto como convenção. Aspectos da crítica e da biografia do poeta são analisados no texto.

Já o segundo artigo da seção faz um estudo do romance *Autobiografia*, publicado em 2019, por José Luís Peixoto, obra em que dois escritores empíricos são transformados em personagens: José Saramago e o próprio José Luís Peixoto. O principal interesse se volta, portanto, para a compreensão de *Autobiografia* como uma produção que se insere no conjunto das muitas que utilizam a ficcionalização de escritores como mote. As relações entre ficção e realidade, por via das aproximações entre os gêneros romance e biografia, são colocadas em pauta em *Autobiografia* e também no considerável volume de obras que fazem a figuração de escritores. Entre os muitos efeitos dessa figuração estão as reflexões sobre história literária e cânone.

Por aproximação, a adaptação fílmica da obra *Ivanhoé* (1952/1819), de Richard Thorpe/Walter Scott, parece seguir a proposta da ficção-crítica quando considera que “todo e qualquer texto também é constituído por demais textos que o precederam” (STAM, 2006;

GENETTE, 2009 *apud* Cerdeira). Assim, o processo de adaptação do clássico da literatura para o cinema implica um amplo conjunto de leituras críticas e históricas que tensionam a relação entre o objeto apropriado para a adaptação e a realização fílmica. O estudo apresentado por Phelipe de Lima Cerdeira oferece uma leitura a respeito do processo de adaptação do romance *Ivanhoé* (1819) para a sétima arte em 1952, sob a direção de Richard Thorpe. Tensiona-se, no estudo, a ideia de subalternidade delegada ao que é adaptado. As contribuições de Marc Ferro (2010), Claus Clüver (2006) e Linda Hutcheon (1991) figuram como eixos da fundamentação teórica apresentada por Cerdeira.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. *Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, n. 77, mar 2007, p. 205-220.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**: conversações com Jean Lebrun/Roger Chartier. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77>>. Acesso em 10 de maio de 2020.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção Histórica depois de 2010**: primeiros apontamentos. *Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 121-135, 2015.

\_\_\_\_\_. Ficção histórica contemporânea no Brasil: uma proposta de sistematização. In: **Anais do VI Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre; PUCRS, 2006. v. 1, p. 1-6.

\_\_\_\_\_. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção crítica contemporânea. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010.

## SEÇÃO I

# TEMPOS HISTÓRICOS E IDENTIDADES

## CAPÍTULO 1

# “CARTA À RAINHA LOUCA” E “QUARENTA DIAS”: TEMPOS HISTÓRICOS EM PROCESSO DE REFRAÇÃO

Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Uma rápida consulta às listagens de autores contemporâneos que representam hoje o gênero literário histórico evidencia, em termos gerais, o caráter pontual com que a opção aparece na produção desses escritores. Distinguindo-se dos tempos em que o sub-gênero demarcava um nicho mercadológico, direcionando o produto para um perfil de leitor bem definido, nas últimas décadas, alguns sub-gêneros da prosa, tradicionalmente vinculados à literatura de massa, tornaram-se opções narrativas frequentes no *mainstream* da literatura contemporânea. Não é novidade que o chamado pós-modernismo visou abolir as fronteiras entre o erudito e o *pop*, dentre outras categorias binárias, mas os desdobramentos desse processo fazem-se sentir também nas reflexões teóricas acerca de tais categorias literárias.

Ainda que Ana Miranda ou Luiz Antônio Assis Brasil sigam como referências na produção nacional, a grande parte dos escritores que se evidenciam na ficção histórica não parece tecer laços especiais com a produção, e, não raro, mostram-se até mesmo constrangidos com a atribuição desses rótulos. A ruptura com padrões mais clássicos e mais rígidos, testemunhada nas teorias dos gêneros literários, terá contribuído certamente para o trânsito entre formatos antes compartimentados, tanto no que respeita à produção como ao consumo.

Remontando à história do romance histórico, Perry Anderson identifica momentos diferenciados quanto aos autores e quanto ao seu público. À primeira fase, descrita por Lukács e conotada com a vocação da construção nacional, seguiu-se, a partir da segunda metade do século XIX, uma outra, época áurea em termos de recepção, como gênero maciçamente predominante “sobre todas as demais formas narrativas até a era eduardiana” (ANDERSON, 2007, p. 213), o que se efetiva até 1910. Enquanto “sucesso de mercado”, representando a “literatura de entretenimento”, como é o caso de *Os três mosqueteiros* e outros romances de Alexandre Dumas, essa produção combinou com outra, elaborada por autores do “primeiro time” que “tentavam a mão no romance histórico, compondo nessa linha uma ou duas obras”, em um *corpus* de resto dedicado a representações realistas da vida contemporânea” (ANDERSON, 2007, p. 213). Como exemplos, cita romances de George Eliot (*Romola*), Flaubert (*Salambô*) e Dickens. Essa conjugação entre o sucesso no mercado editorial, por parte de um grupo de autores, e o prestígio literário, por parte de outro, confere ao romance histórico o que Anderson

chamou de “ambiguidade moderna”. Também para ele, a peculiaridade do romance histórico consiste em:

evitar qualquer estratificação estável entre alto e baixo. Sua evolução mostra antes um *continuum* oscilante de registros, incluindo – para usar por um momento termos anacrônicos – não apenas *high-brow* e *low-brow* mas também significativamente âmbitos *middle-brow* de *elaboração*. É a amplitude desse *continuum* que com razão o põe à parte diante de outras formas narrativas. (ANDERSON, 2007, p. 212).

A seguir a esse *boom*, o período entreguerras vai assinalar uma queda vertiginosa, “a ponto de [o gênero] não figurar nas fileiras da ficção séria” (ANDERSON, 2007, p. 213), o que começa a ser revertido timidamente nos anos 50. O destaque da reação corre por conta da recepção de *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar, e ainda de *O leopardo* (1958) que, surpreendentemente, trazia ainda a construção e a ambiência oitocentista.

Ainda que o panorama descrito por Anderson não corresponda integralmente ao ocorrido em relação à historiografia literária brasileira, o certo é que a vitalidade hoje alcançada pelo gênero, “...nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX” (ANDERSON, 2007, p. 216) coloca novas questões sobre a sua produção e recepção. Além do caráter quase pontual da modalidade histórica dentre os nomes que frequentam as listagens de premiações nacionais e internacionais, verifica-se ainda, nessa última fase que toma corpo desde os anos setenta do século passado, um aproveitamento mais dilatado do tempo histórico.

O ressurgimento do romance histórico europeu nos anos 50 do século passado coincide com uma parcela da ficção latino-americana que, também ocupada com os fatos históricos do passado, formata-

va-se, contudo, sob outras prerrogativas, assumindo, por exemplo, o traço anti-realista com grande naturalidade. A leitura dessa tradição foi oferecida pelo pesquisador norte-americano Seymour Menton, responsável por cunhar uma fatia da produção latino-americana, tendo como paradigma os romances de Alejo Carpentier, como *Novo Romance Histórico*. É o que se ilustra, por exemplo, em *O reino desse mundo* (1949), em que os desígnios ditados pelo vodu assumem o curso dos fatos na revolução dos escravos no Haiti, a partir de 1791.

Como consequência dessa perspectiva, a preocupação cronológica e quase didática do romance histórico vai sofrendo uma distensão, invadida que é pelos elementos míticos e por outra escala temporal. Nas literaturas em língua portuguesa, o efeito pode ser entrevisto, até mesmo pelo protagonismo que passou a exercer a partir dos anos oitenta do século XX, em José Saramago, ganhador do Nobel de 1998.

Assinando uma produção que passa inicialmente pelo neo-realismo português, com fortes denúncias e críticas sociais, os romances de Saramago tomam vulto internacional com sua fase histórica, nomeadamente com *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989). Aqui o histórico já mobilizava uma interpretação diversa da clássica, mas ainda assim ancoradas em referenciais do campo, como a construção do Castelo de Mafra por iniciativa de D. João V ou a Lisboa e Portugal do entre guerras na figura do heterônimo exilado de Fernando Pessoa, ou ainda no episódio medieval da tomada da cidade de Lisboa aos mouros pelos cruzados. Entre os dois últimos títulos, no entanto, uma outra via já se insinuava, mais alegórica e infactível. *A jangada de pedra* (1986) imaginava um misterioso sismo causado por forças tectônicas que deixava a Península Ibérica à deriva no

Oceano Atlântico. A partir daí, os títulos abordando os referências de ordem mais mítica que histórica, como *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), e ainda outros que se valem de fábulas alegóricas, como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005) predominam sobre aqueles, numa clara alusão ao diálogo almejado com questões de ordem mais filosófica.

Se o enfoque primordial parece residir no sentido humano diante das condições contemporâneas da vida, essa perspectiva assinala também, ainda que de forma inconsciente, uma indiferença frente a categorias estabelecidas pelo conhecimento empírico, impondo oposições como fato e ficção ou então história e mito.

Passado, presente, futuro se mesclam em narrativas pouco comprometidas com o pacto de realidade anteriormente assinado pelo romance histórico. Mito, história, utopias, distopias cruzam temporalidades que vão do passado absoluto até ao esboço de sociedades futuras. A ficção histórica parece pairar nesse grande painel enquanto um porto de passagem, sem destino fixo. Essa a impressão que passa a dominar, a de provisoriedade, como se o gênero cumprisse um papel contingente e não necessário.

No plano nacional, Ruy Tapioca exemplifica bem esse movimento intertemporal. Dois anos após a publicação do romance bem acabado *A República dos Bugres* (1999), que cobria o passado colonial brasileiro desde a vinda do príncipe regente D. João VI, o autor dá a conhecer ao público sua distopia *Admirável Brasil Novo* (2001), com cenário catastrófico para a cidade do Rio de Janeiro no ano de 2045. Apesar de acertar em várias previsões, o romance não cativa como o

primeiro e o certo é que o autor retoma a opção pelo passado, agora ainda mais remoto, com *O Proscrito* (2004).

Com acento um tanto diverso, a obra de Miguel Sanches Neto também costeia a ficção histórica imprimindo traçado pouco heterodoxo. Se *Amor anarquista* (2005), *Chá das cinco com o vampiro* (2010), *A máquina de madeira* (2012) constroem-se mais próximos aos moldes tradicionais do romance histórico, *A segunda pátria* (2015) inscreve-se na linha do romance de história alternativa, que simula um passado diverso a partir dos rasgos do presente, o que não deixa de expressar traços do gênero especulativo.

E esse parece ser um outro aspecto da prosa contemporânea: a aproximação e fusão de sub-gêneros, antes distanciados, como é o caso do histórico e do especulativo, vulgarmente conhecido como ficção científica.

Não raramente, o histórico vem se associando também às artimanhas do enredo policial, como nos exemplos de *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Se eu fechar os olhos agora* (2009), de Edney Silvestre, ou de *O senhor do lado esquerdo* (2011), de Alberto Mussa. Um caso mais recuado do gênero pode ser ilustrado com *Cães da província* (1986), de Luiz Antônio Assis Brasil sobre a capital gaúcha de Quorpo Santo, e, ainda que de veia humorística, *O homem que matou Getúlio Vargas* (1998), de Jô Soares.

Além da ficção científica e do policial, vale ainda acrescentar o fantástico, o que se dá nos exemplos evocados de romances latino-americanos ou em livros já citados de José Saramago. Sintomático que o mesmo autor de *La nuova novela histórica de la América Latina* (1993), Seymour Menton, assine também, anos mais tarde, o volume

de estudo *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), consolidando as raízes comuns às duas práticas.

No presente estudo, objetiva-se analisar comparativamente dois romances de Maria Valéria Rezende, nomeadamente *Quarenta dias* (2014) e *Carta à Rainha Louca* (2019), como textos literários que lidam com o mesmo paradigma, valendo-se, no entanto, de temporalidades distintas.

Maria Valéria Rezende (1942- ) começou a publicar tardiamente. Todavia, sua produção, ainda que recente, vem merecendo atenção e prêmios da crítica, como no caso de *Quarenta dias*, vencedor do Jabuti na categoria romance e livro do ano em 2015. Foi projetada no cenário literário, segundo ela mesma narra, por Frei Beto, para quem, inversamente, já atuou enquanto divulgadora no passado, como no caso da reunião que daria corpo às *Cartas da prisão* (1977). Professando na Congregação de Nossa Senhora - Cônegas de Santo Agostinho, sua vinculação à vida religiosa causou curiosidade no meio literário, ainda que sua escrita em nada reflita os limites da vida do claustro.

A via mais promissora de análise de ambos romances parece justamente seguir nesse sentido, explorando as dicotomias entre os espaços de recolhimento ou de aprisionamento e o mundo público, da cidade aberta, para onde escapam suas protagonistas: Alice, uma professora aposentada de francês, e Isabel, uma freira do século XVIII no período colonial.

## QUARENTA DIAS

Os liames entre a Alice de *Quarenta dias* e a autora logo saltam à vista. Com graduação em Língua Francesa, Alice e Valéria divi-

dem também as memórias afetivas nordestinas, em especial, do Brejo Paraibano, onde Alice cresceu e para onde Valéria vai viver em 1976, e de João Pessoa, onde as duas se estabelecem mais tarde. A grande parte da vida passada como celibatárias também constitui outro ponto de contato. Tendo experimentado a maternidade cedo, Alice foi abandonada precocemente pelo marido quando já tinha uma filha pequena. Após o breve matrimônio, Alice dedica seu tempo apenas aos cuidados com a filha, aos seus alunos e a sua leitura, o que lembra em muito a vida pastoral de Valéria, nas comunidades em que trabalhou.

O enredo do romance é motivado por um deslocamento geográfico e por uma forte decepção afetiva. Prestes a aposentar-se pelo seu segundo padrão como professora do estado, Alice é surpreendida pela notícia da gravidez de sua única filha, Nora, cursando o doutorado em Porto Alegre juntamente ao marido, natural daquela cidade. Apesar de inicialmente nem cogitar uma mudança tão drástica na sua vida, a filha mobiliza todos os esforços de tias e de primas para pressionar a mãe a assistir o jovem casal e o neto a caminho na capital gaúcha.

Vencida e sentindo-se traída, Alice desmonta sua casa e parte para o sul para cumprir os desígnios invocados da maternidade. É colocada por Nora em um apartamento próximo ao dela, sem ter sido consultada sobre a localização, disposição ou decoração do novo lar. Desculpando-se pelos inúmeros afazeres, a filha faz-se ausente grande parte do tempo até comunicar, por meio de um jantar arranjado, que o casal passaria os próximos meses ou um ano no exterior, em razão de uma bolsa de estudos atribuída ao marido. O mundo de Alice desmorona. Obrigada a abrir mão da vida que

a completava, vê-se abandonada num espaço hostil, ou na melhor das hipóteses indiferente a ela.

O ressentimento leva-a a romper o vínculo com eles, refugian-do-se inicialmente em casa. Um telefonema da prima solicitando a ajuda de uma conterrânea para localizar o filho, que havia seguido há alguns anos para a mesma cidade a fim de trabalhar na construção civil e que desaparece sem notícias, motiva a protagonista a sair de seu casulo e ganhar a rua em seu encalço. Cícero Araújo torna-se o móbil da peregrinação que funciona como agente da transformação da própria Alice. Quarenta dias é referência ao tempo passado nas ruas, vagando e dormindo nos recantos mais improváveis da cidade visível. Quarenta dias é também referência ao tempo bíblico de pro-vação passado por Jesus no deserto, resistindo a todas às tentações.

O campo de diálogo mais aberto, no entanto, não é com o sagra-do, mas com os ícones da indústria cultural. Além da referência mais evidente com a personagem homônima (“...porque eu não estava lá, tinha entrado pelos livros adentro, caído num poço profundo, passa-do pra outro mundo louco, um “wonderland” qualquer de onde esta Alice não pretendia voltar tão cedo”. REZENDE, 2015, p. 85), Alice estabelece sua interlocução preferencial com outra figura fabulosa, a Barbie, imagem que ilustra o caderno resgatado do descarte e que vem a servir como suporte para as suas memórias. A boneca, que não regis-tra a passagem do tempo em seu semblante, apesar dos quase sessenta anos, funciona como contraposição à busca empreendida por Alice.

Pronto, “my friend”, viu que promovi você a “friend”, Barbie? Saí andando, pensando em tudo o que ainda preciso escrever pra não sentir mais aquele frio na barriga, aquele aperreio que me dá quando me vejo de novo na rua, como se ela me agarrasse e não me quisesse mais largar, arrastando-me, rua-rio de novo. (REZENDE, 2015, p. 65).

A personagem Barbie convive com outro ícone da sociedade do capital: as inúmeras publicidades reproduzidas no início de cada capítulo, que testemunham a perambulação de Alice pelos cantos da cidade, como a divulgação de empreendimentos imobiliários, propagandas de pet-shops, restaurantes, oferta de serviços, de artigos religiosos etc. Os folhetos são colecionados por ela na ausência de outros papéis para que possa fazer suas anotações de leitura dos livros devorados em suas visitas a sebos que encontra em seu caminho.

Em contraposição às mercadorias da cidade, acessíveis apenas a uma parte reduzida de sua população, como os itens divulgados nos panfletos e no mundo propagado pelas *barbies* da vida, Alice carrega os símbolos da cultura letrada no conjunto de livros adquiridos em uma promoção, incluindo textos de Julia Kristeva, Ishiguro, Moacyr Scliar Magris, Semprum, Baricco, Updike (REZENDE, 2015, p. 169). Como antídoto para as culturas supérfluas que invadem a mente e os desejos dos passantes, a literatura guia o traçado de Alice enquanto se materializa como sinalizador de cada capítulo, no formato de epígrafes assinadas por um grupo heterogêneo do qual participam Gonçalo M. Tavares, Daniel Pellizzari, Luci Collin, José Luís Peixoto, Maria José Silveira, Wislawa Szymborska, Edson Amâncio, Marília Arnaud, Ricardo Lísias, Mo Yan, André Ricardo Aguiar, Maria Esther Maciel, Elvira Vigna, Lêdo Ivo, Chico Lopes, Alice Munro etc.

Na companhia dessas vozes, Alice vai colher outras tantas, sem espaço editorial e cujas narrativas são inexistentes para tais grupos: Penha, a vendedora da rodoviária; Lola, que vive a decadência de seu palacete transformado em ruínas; Arturo, morador de rua atordoado com os excessos da ditadura argentina; Giggio, o menino de rua; Catarina, carregando eternamente seu bebê de vinil.

Edgar Allan Poe celebrizou o homem da multidão como a figura que, fascinada pela vida nascente das grandes cidades, ingressa na roda viva do seu apelo, sem descanso entre as noites e os dias. O homem que não se deixava ler, segundo o narrador, escondia provavelmente uma dor ou várias e preferia se esconder no movimento frenético dos bairros londrinos dinamizados pela Revolução Industrial. Assim também Alice, que expressa, por meio da dor do outro a quem se ilude procurar, o fracasso das relações humanas e afetivas no mundo contemporâneo.

Na verdade, eu não tinha pressa nenhuma, estava prolongando a qualquer pretexto e quase desfrutando aquela nova espécie de liberdade, o anonimato sem destino, uma andança sem pé nem cabeça, cada vez mais movida a pura ficção que, àquela hora, já ia longe do motivo aparentemente real e inicial da minha disparada pra rua. Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde. (REZENDE, 2015, p. 138).

Percebendo-se traída por quem mais lhe devia amparo, ela mergulha no grande abismo da cidade desconhecida, estranha a seus costumes, fria, hostil a sua presença, quando também percebe o tratamento dirigido a ela eufemisticamente como “brasileirinha”, em razão de suas raízes nordestinas.

A única referência fornecida pela parente a leva para a Vila da Maria Degolada, onde é encaminhada para a Vila João Pessoa e assim por diante, relatando sempre o drama da mãe sem notícias do filho desaparecido. A cidade subterrânea vai emergindo, os povos de muitas cores, os petiscos dos pobres e suas culturas, todos no mesmo afã de sobreviver mediante à violência e às necessidades do cotidiano (REZENDE, 2015, p. 120). A peregrinação antes terminada ao final de cada dia no conforto do apartamento prolonga-se por dias

e noites numa odisséia em que a contagem do tempo deixa de ter sentido. Sem a posse do endereço que a leve de volta ao lar solitário, acaba deixando-se levar ao acaso das noites dormidas em bancos da rodoviária, do pronto-socorro e até mesmo em um sofá abandonado no meio da rua num bairro periférico da cidade.

Daí por diante, Barbie, por vários dias eu tinha uma quase rotina, cujos detalhes já se embaralham na memória, dormida alternada, pra não chamar atenções indesejadas, noites na rodoviária, quando necessitava o banho inteiro e tirar um dinheirinho do banco, cada dia uma quantia menor, medo de que a qualquer hora a máquina me negasse ajuda, refeição da bodeguinha da Penha que já não me perguntava mais o que eu fazia ali, meu aspecto deteriorando-se e denunciando minha condição de moradora de rua, até quando?, outras noites, se o frio cedia, o pronto-socorro pra embaralhar meu rastro, o corpo dolorido mas o banheiro limpo e um banho de gato, o cacetinho na chapa da padaria próxima, mais um sono no parque ou longas sextas extemporâneas nos confortáveis ônibus da Carris, embora às vezes cheias de sonhos aflitivos [...]. (REZENDE, 2015, p. 213).

Só depois da mais absoluta descida ao poço, quando chega a dormir exausta embaixo de uma ponte e consumindo pela manhã o café distribuído aos habitantes das ruas, é que Alice dá sinais de estar ao término da viagem iniciática. Convencida a voltar para a família pela amiga Lola, é preciso traçar agora uma segunda viagem: a da escrita de sua experiência.

A condição de vulnerabilidade de Alice como mulher nas ruas é blindada pela androginia adotada por ela e representada no episódio da compra das roupas íntimas. Nos primeiros dias e sentindo necessidade de um banho comprado no banheiro da rodoviária, Alice procura nas lojinhas do lugar calcinhas de algodão de tamanho médio. Encontrando apenas peças mínimas, coloridas e de material sintético, ela opta pelas cuecas confortáveis que passam a lhe servir ao cabo de seus quarenta dias. Andrógina, assim como as ruas de Porto Alegre (a

Bento, a Borges, a Protásio, a Sertório, a Nilo. (REZENDE, 2015, p. 98), Alice se equipara à projeção baudelairiana da mulher. Influenciada pelo ideal de Saint-Simon, em que a imagem da mulher é apartada da maternidade, atribuição por excelência do Estado. Liberta do jugo burguês, a mulher poderia desempenhar seu papel verdadeiramente social. Já Baudelaire percebe a masculinidade feminina no contexto da industrialização: “Era óbvio que traços masculinos tinham que surgir nela no decorrer do tempo, porque o trabalho na fábrica a condicionava, sobretudo a enfeiava” (BENJAMIN, 2000, p. 26).

Outro eco intertextual perceptivo no romance diz respeito a Arturo, um argentino assombrado com os terrores da ditadura em seu país que encontra nas ruas de Porto Alegre seu refúgio há muito tempo. Relacionado ao Chapeleiro Louco da outra Alice, Arturo evoca também a figura da canção de Astor Piazzolla, “Balada para un loco”, ao irromper na noite surpreendendo sua passagem. Com seu ponto fixo nos arcos da Borges, ele ajuda Alice num momento de pura exaustão, velando seu sono. O sonho de ser poeta esvaiu-se nos versos esquecidos dos poetas nacionais num arremedo do portunhol, em que a loucura de Arturo já se tornava perceptível, de modo semelhante ao que soa na personagem de Piazzolla:

Las tardecitas de buenos aires tienen ese que se yo, viste?  
Salgo de casa por arenales, lo de siempre en la calle y en mi  
Cuándo, de repente, detras de un árbol, se aparece el  
Mezcla rara de penultimo linyera  
Y de primer polizone en el viaje a venus  
Medio melón en la cabeza  
Las rayas de la camisa pintadas en la piel  
Dos medias suelas clavadas en los pies  
Y una banderita de taxi libre levantada en cada mano  
Parece que solo yo lo veo

Porque él pasa entre la gente y los maniqués le guiñan  
Los semáforos le dan tres luces celestes  
Y las naranjas del frutero de la esquina  
Le tiran azahares  
Y así, medio bailando y medio volando  
Se saca el melón, me saluda  
Me regalo una banderita y me dice:

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao  
No ves que va la luna rodando por callao  
Que un curso de astronautas y niños, con un vals  
Me baila alrededor, ¡bailá! ¡vení! ¡volá!  
(PIAZZOLLA, Balada para un loco)

Arturo e os demais sobreviventes das ruas comovem Alice diante da precariedade e da instabilidade como vivem e que, mesmo assim, mostram-se disponíveis na solidariedade com os outros. Contagiada por esse impulso vital, Alice deixa-se levar, desapegando-se das antigas necessidades, que giravam em torno da casa e dos bens:

Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviárias, pra cá e pra lá às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblé, procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus desertas, vendo o mundo de baixo e de cima, dos passantes, apenas os pés. (REZENDE, 2015, 235).

As preocupações da professora Póli (REZENDE, 2015, p. 84), personagem inventada para identificar sua vida anterior, com uma aposentadoria segura e uma velhice tranquila na pacata João Pessoa transformam-se em pó diante da imprevisibilidade não só do futuro como até do dia seguinte. Veste-se com os restos da cidade para enfrentar o frio, transformando uma enorme folha de plástico

bolha em cobertor (REZENDE, 2015, p. 84), enquanto adere ao chamado do louco chapeleiro ou da rebeldia das “aves migrantes”<sup>1</sup> (REZENDE, 2015, p. 238):

Quereme así, piantao, piantao, piantao  
Trepate a esta ternura de locos que hay en mí  
Ponete esta peluca de alondras, ¡y volá!  
¡Volá conmigo ya! ¡vení, volá, vení!

Quereme así, piantao, piantao, piantao  
Abrite los amores que vamos a intentar  
La mágica locura total de revivir  
¡Vení, volá, vení! ¡traí-lai-la-larará!  
(PIAZZOLLA, Balada para un loco)

Tomando posse da rua, Alice aproxima-se tanto do gesto obsessivo do “homem da multidão” como da atividade da *flânerie*. Diferenciando-se da experiência pública da rua, insurgem-se as imagens icônicas da Modernidade: as galerias e passagens, do século XIX, equivalem-se ao *shoppings centers*, espaço privilegiado da cidade contemporânea. Ainda assim, como lembra Beatriz Sarlo:

O *shopping* não é simplesmente uma parte da cidade, mas sua substituição por um sistema novo, em que se atenua ou desaparece o que, no passado, caracterizou o urbano. Por isso, embora possa localizar-se numa cidade, esta lhe é indiferente, e ele pode ficar ao lado de uma autopista, num baldio ermo, sem necessitar de nada do que o cerca numa cidade. Isso não acontecia com as passagens e galerias, que ofereciam à cidade espaços cobertos cujo projeto não respondia a uma lógica oposta ao que acontecia nas ruas, mas, ao contrário, precisava delas e as pressupunha como espaços contíguos. A passagem imitava a rua, aperfeiçoando-a em vez de repudiá-la; até o que acontecia na rua se amplificava na

---

1. “...aves migrantes de todas as espécies, perdidas do bando, cansadas ou extraviadas a meio do caminho, esperando sob sol, chuva e sereno a volta do bando que as resgate?, recusam o zoológico, não se deixam aliciar pela comida fácil oferecida, medo de não ver a revoada ou de não ser encontradas quando o bando passar de volta?, preferem o ar livre, mirando o céu, à procura dos seus, ou, desde o chão, deixando passar os bandos rasteiros nos quais não se reconhecem.” (REZENDE, 2015, p. 238).

passagem, tornava-se mais perceptível e mais atraente ou tenebroso. Os acabamentos das lojas imitavam as fachadas ao ar livre, como miniaturas interiorizadas, e lá viviam prostitutas e outros irregulares da cidade do século XX. (SARLO, 2014, p. 214).

Assim, O país das maravilhas das Alices, das Barbies e das Madonnas, identificado segundo a lógica do consumo aos *shoppings* e aos “mequidônis” (REZENDE, 2015, p. 207), desmascara-se frente ao contato direto com o “país das maravilhas cruéis” (REZENDE, 2015, p. 158), na quarentena empreendida por Alice. A autocentrada e disciplinada professora Póli dá lugar à dispersiva figura, “arisca e áspera” (REZENDE, 2015, p. 95), “azoeirada no fluxo de movimento incessante, sem sentido, da cidade enorme e desconhecida” (REZENDE, 2015, p. 171). Mas a mesma rua que possibilita a imersão de Alice no mundo dos viventes estampa também o fascínio de uma sociedade pela mercadoria: “A rua é cheia de coisas sem muita serventia, Barbie, do mesmo jeitinho que os quartos das meninas de hoje que você costuma frequentar, só o preço é que difere.” (REZENDE, 2015, p. 196).

A qualidade do seu tempo também equipara-se ao do mundo feérico: “...não mais marcado pelo compasso das horas, minutos, segundos, mas um fluxo quase contínuo, interrompido aqui ou ali por pesadelos ou pelo susto de me crer diante de portas definitivamente fechadas que em seguida revelavam novas frestas por onde me [se] meter.” (REZENDE, 2015, p. 144).

O trajeto de Alice revela a cidade real em lugar da cibercidade. A cibercidade é uma heterotopia, interagindo fragmentos espaço-temporais difíceis ou impossíveis e cuja melhor imagem é expressa por Sarlo nos adolescentes que correm por ela sem, contudo, nunca terem tomado um metrô (SARLO, 205-207, 2014) e expressa pela protago-

nista: “Vamos, Barbie, pra rua de papel, de novo...” (REZENDE, 2015, p. 175). De turista, Alice se transforma em viajante (LÉVY, 2000). Em vez do percurso planejado em mapas e das experiências previstas, ainda que sinalizem o autêntico, ela rasura os itinerários fáceis e marcados para descrever uma experiência vital e sem bilhete de volta. O retorno impõe a escrita como forma de reflexão pelo vivido. Nele, as datas e os eventos escapam, como não poderia deixar de ser:

Já não sou capaz de reproduzir assim, detalhadamente, em sequência quase exata, os caminhos que percorri depois que me soltei de uma vez, à deriva de corpo e alma. Esses já não eram propriamente caminhos, eram sucessivos buracos, frestas, rachaduras na superfície da cidade pelas quais eu ia passando de mundo em mundo, ou era vagar por mundo nenhum... (REZENDE, 2015, p. 102).

## CARTA À RAINHA LOUCA

A “escrita do eu” também marca o romance de 2019, mas dessa vez ele estabelece um interlocutor do reino desse mundo, ao menos em parte. A rainha, destinatária da longa missiva, é nada menos que Dona Maria, denominada a “louca”, devido à interdição que sofreu e que permitiu que seu filho, D. João VI assumisse o trono, o que marcou os anos de exílio da corte na colônia brasileira.

Em comum também com *Quarenta dias* a voz de duas mulheres dirigidas a outras duas. Isabel Maria das Virgens, isolada do convívio não só com a sociedade mas também com suas companheiras de congregação, dirige sua súplica apelando para a compaixão de Vossa Majestade, única a poder entender a injustiça da qual é vítima e, ao mesmo tempo, capaz de intervir para alterar sua situação de confinamento imposta por castigo.

Há já longo tempo me trouxeram para cá, com o fim de aguardar alguma nau de carreira que me levasse a Lisboa, para ser julgada pelas Cortes

por um crime que me foi assacado, mas aqui me esqueceram. É para que me recordem que agora Vos escrevo, Senhora, pois que em Vós se juntam duas cousas que de raro se podem reunir: o serdes rainha de cetro e coroa, capaz de ordenar e fazer o bom e o justo, acima de todos e quaisquer súditos, de qualquer sexo, que habitem as Vossas terras, e o serdes mulher, capaz de saber o que sofre outra mulher que clama por justiça. (REZENDE, 2019, p. 9).

Diferentemente de demais dinastias europeias, em que se notabilizaram outras mulheres desde o final do período medieval, Dona Maria, filha de D. José I, foi a primeira rainha de Portugal, o que ocorre apenas na segunda metade do século XVIII. Curiosamente, a historiografia portuguesa registra até então a presença de apenas três mulheres na posição de regente (Leonor Teles, Catarina de Áustria e Luisa de Gusmão), enquanto sua primeira rainha veria o epíteto de “A piedosa” substituído pelo senso comum para “A louca”, o que pode sugerir um traço misógino numa cultura que nasceu sob a égide de um matricídio, perspectiva desenvolvida por Eduardo Lourenço. (LOURENÇO, 1988), quando Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, empreende uma guerra contra as tropas submetidas a sua mãe, D. Teresa, destinatária do Condado Portucalense, presente de casamento atribuído por seu pai, o rei de Espanha, e que seria a base do território do país que se constituiria em 1189.

O ano da abertura da ação, 1789, emblemático não só pela Revolução Francesa, mas também pela Conjuração Mineira, comemorada desde o período republicano e por responsabilidade desse movimento como sendo o momento precursor da independência das terras brasileiras frente à hegemonia lusitana. Em contraponto àquele foco revolucionário, o espaço elegido é Olinda, já na época de decadência do ouro “branco e doce” (RESENDE, 2019, p. 9), espaço secundarizado por conta da febre das minas de ouro e de diamante nas Gerais.

A causa do infortúnio de Isabel, como ficamos a saber, é amorosa. A paixão interdita por Diogo Lourenço de Távora é penalizada pela família aristocrática de quem recebia proteção, ao servir como dama de companhia à filha, Dona Blandina de Castro e Freitas, também ela vítima do sedutor Diogo Lourenço de Távora, filho bastardo da família Távora, a quem foi atribuída uma suspeita não comprovada do assassinato de D. José I, pai da regente Dona Maria. Tendo alguns de seus membros sofrido espancamentos, morrendo queimados ou decapitados, o resto da família foi libertada pela rainha, que creditou a narrativa do assassinato a uma intriga política do desafeto Marquês de Pombal.

Blandina é enviada para o convento do Desterro de Salvador e, com ela, segue Isabel, ainda na flor da idade, acompanhadas de duas escravas da casa senhorial. O comportamento melancólico de Blandina concorre para seu adoecimento e morte precoce. Isabel lá permanece por longos anos, com períodos encerrada na solitária ou esquecida no convívio das escravas.

Em comum com D. Maria I, Isabel compartilha do estigma social da loucura, mas, distintamente da monarca, a sua condição de plebeia a obriga ao confinamento na cela:

[...] por castigo de meus gritos e convulsões, me trancaram na cela, tomando-me por histérica ou mesmo possessa de um demônio, razão pela qual me mandavam algumas vezes aspergir com água benta e rezos em latim por anos, que mais os alongavam cada vez que a conjunção dos astros e as dores da alma e do corpo desencadeavam meu desespero e meus gritos. (REZENDE, 2019, 10-11).

As relações conventuais reduplicam os arranjos da sociedade colonial brasileira. O convento funciona como um microcosmos das classes sociais pernambucanas e baianas. As ricas senhoras, em troca

de generoso dote familiar, tomam como acompanhantes nos conventos mulheres remediadas, que, por sua vez, levam também suas escravas para a vida intramuros. Segundo a narradora, a condição de tais mulheres, na qual ela mesma se encaixa, é a mais precária de todas:

Esse é o destino das mulheres que, não sendo cativas por lei, talvez cheguem a viver em maior penúria e abandono do que as mulheres escravizadas e vendidas a bom preço nos mercados, porque a estas proveem os senhores de um mínimo para que não se lhes perca o cabedal, como não se deixa perder por nada uma mula ou um jumento, pois uma única negra jovem o bastante e de boa saúde para parir outros cativos ou bastardos para seu dono chega a valer muito mais do que um rebanho de dezenas de reses. Já as mulheres brancas que nada possuem, tal qual sou eu, que não servem para o trabalho nos canaviais e nas minas nem para parir crias cativas para seus senhores, sem dote para casar-se nem para tornar-se monjas nos mosteiros ou em simples recolhimentos desta terra, não estando destinadas a dar-se em matrimônio como penhor de alguma aliança, não se podendo tampouco vendê-las ou não se querendo comprá-las, nada valem [...]. (REZENDE, 2019, 12).

De início, a aproximação da narrativa de Isabel àquelas relatadas pelos documentos de época saltam à vista. Neles, dá-se notícia dos dramas vividos por mulheres encarceradas até à morte por suas famílias por recriminarem as escolhas amorosas de suas filhas ou esposas. A historiadora Suely Creusa Cordeiro Almeida explica a escassez de fontes preservadas no espaço colonial, mas, a partir do que acessou, constata que a criação de conventos femininos ou de casas de recolhimento<sup>2</sup> no Brasil esteve ligada à preocupação de preservar a manutenção das pessoas de “qualidade”, ou seja, as nobres. “Presumia-se que os nascidos em berço aristocrático estavam em um patamar mais elevado na `cadeia do ser`” (ALMEIDA, 2012, p. 97). E mais, referência o cuidado de manter a “honra” da mulher a salvo, uma vez que o “mau passo dado por mulheres importantes [...] seria uma mácula

---

2.Os recolhimentos diferem-se dos conventos por não exigirem os votos de suas hóspedes. (ALMEIDA, 2012, p. 99).

para toda uma linhagem familiar, impedindo principalmente os homens de se incluírem nas elites locais” (ALMEIDA, 2012, p. 99).

Suely Almeida exemplifica dois casos estudados de moças de famílias abastardas enviadas para o mesmo Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, em Olinda, contra a vontade e por razões amorosas.

A primeira, Brites Manoela, pertencente ao clã de Estevão Paes Barreto, seu irmão e sétimo morgado do Cabo, enamora-se de João de Rego Barros, homem poderoso, mas que deixa Brites grávida. Recusando o abandono, a moça denunciou o amante, que é obrigado a assumir o matrimônio. Apesar do resgate oficial da sua honra, ele nunca viveu com a esposa e, após sua morte e a de seus pais, Brites decide estabelecer-se sozinha numa casa em Recife, onde passa a receber pessoas não circunscritas ao círculo da sociedade de classe.

Essa vida de liberdade envergonhou toda a família, tornando-se assunto de toda a capitania. Viam-se vexados e cobertos de ignomínia pelo comportamento vulgar de Brites. Estevão Paes Barreto, indignado ainda mais pelo confisco de escravos de seu plantel pela irmã, moveu um processo contra ela, por meio do Conselho Ultramarino, acusando-a, entre outras coisas, de prostituição. Pediu à rainha D. Maria I para recolhê-la no Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, com impedimento de não poder sair sem seu consentimento. Sua petição foi atendida; Brites foi enclausurada e seus bens confiscados, sendo, em parte, destinados para sua alimentação intramuros. (ALMEIDA, 2012, p. 105).

A outra, Isabel dos Reis, enamorada de Manoel José Vianna, “homem inferior a si em *qualidade*”, encontra a resistência da mãe, a viúva D. Ana Ferreira Maciel, que acusa o pretendente de tentar obter vantagens econômicas dos bens familiares. O casamento, apoiado pelo juiz de fora, que se compadece da situação, e pelo ouvidor-mor, é forjado com a ajuda de um padre. Juiz e padre falsificam a autorização do vigário-geral para o casamento, uma vez que Isabel não havia

atingido a idade de 25 anos, que a emancipava. Após a cerimônia e já vivendo juntos, o casal é separado por uma devassa empreendida pela mãe, que confirma o engodo do matrimônio. Os envolvidos são presos; o casal, excomungado, e Isabel é enviada ao Recolhimento da Conceição, “donde jamais possa sair ou ser extraída [...]” (ALMEIDA, 2012, p. 108), segundo o apelo de sua mãe a Dona Maria I.

Em ambos casos, a autorização para a encarceramento foi concedida aos familiares pela rainha, D. Maria I. O romance, então, parece investir numa tentativa de redimir a figura daquela personagem, humanizando-a, quando a Isabel ficcional apela justamente a essa monarca para que seja revogada a situação em que se encontra, decretada, em outros casos, pela mesma soberana.

Maria Valéria Rezende, em matéria jornalística, também referencia a leitura de parte dessa documentação que lhe seria útil na composição do romance. A marca da pesquisadora aqui não é aleatória, tendo concluído uma especialização em História da América Latina no México em que se dedicou sobre a temática da mulher no período colonial.

Em 1982, durante uma viagem a trabalho pela Europa, passou por Lisboa e decidiu futucar os arquivos ultramarinos. Se deparou, então, com uma história irresistível: a de uma senhora que mantinha, na região das minas no Brasil, uma casa para acolher mulheres desgarradas do sistema colonial. Eram o que Maria Valéria chama de “sobrantes”: não serviam para casamento porque não tinham dote, nem para escravas porque eram brancas. Eram uma espécie de descarte do sistema, que não sabia o que fazer com elas. “Não tinha lugar para elas”, conta a autora. (MACIEL, 2019).

Essa faceta mais trágica da vida conventual foi historicamente suavizada por um outro tipo de escrita que reverbera no romance. Frequente nos conventos clarianos, como o de Santa Clara do Deserto, em Salvador, onde Isabel permanece anteriormente, a leitura e

a escrita de vidas exemplares foi de grande estímulo como condição para que se alcançasse a vida santificada e perfeita, conforme disposições legadas por Santa Clara e, mais tarde, pelo papa Urbano IV. Aparentadas às hagiografias medievais,

As vidas exemplares eram obras escritas, em geral, por uma freira sobre si mesma (autobiografia), ou por outra(s) freira(s) que conviveram com uma religiosa de vida considerada como exemplar ou por um padre confessor (biografias). As autobiografias tornavam-se exercícios espirituais, atitudes de recolhimento, exames de consciência e afirmação do “eu”. Já as biografias relacionavam-se com a preservação da memória de mulheres que eram dignas de rememoração a partir de suas atitudes consideradas exemplares, que poderiam espelhar um determinado modo de vida para as demais religiosas. Uma obra exemplar poderia ser manuscrita e circular no interior do próprio convento, ou ser impressa e circular em outras instituições conventuais e também para o público em geral. (LAGE, 2018, p. 87).

Ana Cristina Pereira Lage, em seu estudo sobre as práticas de leitura em conventos brasileiros nos sécs XVII e XVIII, lembra que o incentivo à leitura restringia-se a esses modelos literários, restando proibidos os livros de comédias e assuntos mundanos, pelo que estariam sujeitas a castigos tanto as religiosas como também a abadessa, responsável pela vigilância do convento. O domínio da leitura e da escrita funcionaram também como critério importante de divisão entre as funções monásticas. O véu preto distinguia aquelas que sabiam ler, as irmãs de *Coro*, e que, portanto, participavam do *Ofício Divino*, em oposição às de véu branco, as irmãs *Conversas*. Ainda que valorizada, a leitura, ou a capacidade leitora parecia ser objeto de controle por parte das autoridades clericais, de acordo com o demonstrado pelos documentos de época. Por exemplo, o número de recolhidas com véu preto era sempre limitado, obrigando a autorizações especiais quando ultrapassada sua previsão (LAGE, 2018, p. 89).

Uma dessas escritoras de memórias exemplares é citada textualmente no romance, dona Margarida da Coluna, autora de *Vida e morte da serva do Senhor Sórora Maria da Soledade*, religiosa que viveu entre 1687 e 1719. Margarida da Coluna, cujo nome de batismo era Margarida da Costa Jardim na Vila de Cairú, desempenhou a função de primeira abadessa do Convento do Desterro, instituição pioneira no gênero na América Latina, e sua administração coincide ficcionalmente com o período passado ali pela protagonista, que recorda a penúria das vestes das recolhidas, inclusive da maioral, em razão da proibição da indústria no Brasil até 1808 (REZENDE, 2012, p. 13).

O enredo das três memórias exemplares analisados pela historiadora, produzidas nesse mesmo convento, mantêm enredos muito semelhantes e contrastam com aquele outro da violência imposta pelas famílias:

Compreendia um percurso individual que começava com o nascimento e a indicação de um “chamamento” divino da criança para a vida religiosa. Inicialmente a menina não entendia este “chamamento” e passava por um período de negação, sempre incitada e tentada pelo Demônio. Quando entendia que a sua devoção futura só aconteceria ao ingressar em um convento, enfrentava as negativas de seus familiares, pois geralmente já estava encaminhada para um casamento laico. Quando finalmente ingressava no claustro, passava por diversos momentos de privações, tentações e invejas das demais recolhidas. Todo este caminho tornava-se necessário para conseguir alcançar a perfeição dentro do claustro, que só poderia acontecer por meio de suas orações, visões celestiais e as diversas intercessões entre os dois mundos, com uma aproximação direta com o “esposo”. No momento de sua morte, sempre ocorria um sinal divino de sua pureza. (LAGE, 2018, p. 94).

Nesse sentido, como uma espécie de contra canto, a escrita de Isabel parodia a tradição conventual nas Colônias. Além de não vislumbrar as delícias da vida no claustro, ela se desespera e suplica, por meios interditos, pela sua liberdade. Por sua vez, o texto primeiro, o da súplica, encobre um outro, de teor mais ácido e rasurado por ela

mesma, estratégia narrativa que evidencia uma confissão às avessas em relação àquela produção conventual, em que o lugar das mulheres é denunciado sem subterfúgios, assim como as críticas sociais. Tais passagens aparecem graficamente tracejadas, simulando os cortes de Isabel na longa carta dirigida à monarca, o que estabelece uma distinção entre a súplica e a confissão/crítica, essa última completamente fora do alcance do poder feminino, como na passagem: “... pois chego muitas vezes a duvidar de que Deus Nosso Senhor jamais tenha por aqui passado e, quanto mais olho aqueles que se nomeiam seus representantes, mais duvido.” (REZENDE, 2012, p. 26).

As possíveis inverossimilhanças que porventura surjam ao leitor, como a de uma freira escritora num convento da Bahia no séc. XVIII, são prontamente rebatidas com elementos documentais. Do mesmo modo, o romance investe justificando os meios materiais dessa escrita. Explica, por exemplo, como se tornou ávida leitora. Isabel estabelece um pacto com a monja cartorária, que, embora tivesse rendas para ocupar aquela função, faltavam-lhe os domínios da escrita fluente. Assim, Isabel passa a se ocupar veladamente, durante a noite na biblioteca, das cópias de documentos do convento em troca de alguns trocados dados pela secretária.

De tal modo agarrou-me o costume de viver no escuro que, mesmo quando não tinha cópias a fazer, ali entre os papéis e livros me metia pelas noites adentro, a ler tudo o que me inspirava a fantasia e me permitiam os restos de vela roubados dos altares ou mesmo algumas brasas vivas que trazia do fogão numa concha de ferro. Aprendi assim a criar dentro de mim mesma lugares de uma vida livre, protegida pelas trevas, da qual ninguém mais podia suspeitar. Confesso-Vos, Majestade, li todos os livros proibidos que ali vinham parar como parte importante do dote de alguma monja, não para serem folheados pelas religiosas, mas apenas para que deles lançasse mão a Madre Ecônoma, quando faltassem ao convento os bens pecuniários, já que nesta terra valem como joias, apenas para agradar à vaidade de senhores incultos desta

colônia, na qual Vossa Majestade, como Vossos antepassados, decerto prudentemente, não permitis que se escrevam nem se imprimam livros. Li-os todos, muitas dezenas deles, em língua portuguesa, castellana ou latina, que de todas elas eu tinha conhecimento recebido do padremestre do Engenho Paraíso, onde me criei. Disso talvez se tenha feito a minha loucura, pois, segundo me dizem, nenhum espírito de mulher, salvo decerto as de linhagem real como Vós, é capaz de suportar o peso do saber. (REZENDE, 2012, p. 16).

Ela ainda se vale do acesso privilegiado à biblioteca para subtrair as tão preciosas folhas de papel, escondidas na sua enxerga dentro da cela e necessárias para a carta que constitui o corpo do texto ficcional. Já as penas de ganso para a escrita foram obtidas num custoso trabalho no galinheiro (REZENDE, 2012, p. 32), enquanto a obtenção da tinta constituiu capítulo ainda mais dificultoso. As tentativas frustradas para fabricar o líquido, seja com pó de carvão, argila, óleo das frutas, pitangas e até excremento de pássaros, são sucedidas pela receita retirada do *Lunário Perpétuo*, que lhe indica como solução a água cozida com as cascas da romã acrescentada da seiva de algumas árvores para lhe dar o fixador. No entanto, a coloração “fosca e sem brilho” da romã encontra a solução definitiva com o pau-brasil, adicionada a uma pitada de açúcar para lhe proporcionar maciez e um tanto de cravo-da-índia para prevenir o mofo (REZENDE, 2012, p. 32). Conforme o que ela mesma afirma, é como verdadeira alquimista que alcança as condições da escrita: “Apreciai, pois, Senhora, ao seu devido valor, este papel, esta tinta e estas palavras que me saíram do corpo maltratado.” (REZENDE, 2012, p. 36).

As duas primeiras partes (1789 e 1790) levam o leitor a vivenciar um universo meio caótico acerca dos elementos narrativos, reforçando a ideia da perturbação sofrida pela narradora, misturando espaços e atores diferentes (“Vejo agora, Senhora, que ando sem rumo como

nau sem leme...” (REZENDE, 2012, p. 25), impressão que vai se desfazendo pela necessidade de ordenamento, o que ocorre no livro dedicado ao ano de 1791.

Narra então a emigração dos pais portugueses no afã de encontrar uma vida com melhores oportunidades, deixando a miséria para trás; a morte da mãe logo após seu nascimento; a criação por parte das escravas no Engenho Paraíso, onde o pai trabalhava como capataz; a partida dele por um crime de morte para defendê-la de uma tentativa de estupro; a proteção do negro Gregório, a quem o pai salvou de morrer afogado; a mudança para a casa grande a fim de servir como companhia à senhora.

As lembranças resgatadas na cela do Recolhimento da Conceição de Olinda retrocedem cerca de trinta anos. A narrativa avança ainda cerca de três anos, até 1792, o que cobre um vasto período temporal, ou seja, quase toda a segunda metade do século XVIII, visitando relevantes episódios da história brasileira, como o processo dos Távoras (1758) e a Conjuração Mineira (1789), tudo isso à luz da contemporânea Revolução Francesa.

A abertura ao grande mundo dá-se primeiramente a Isabel por meio das narrativas de Diogo de Távora, que, devido à condição bastarda, cedo acostumou-se aos embarques como grumete nas longas navegações. A fim de impressionar as moçoilas, Diogo coloca-se como herói nas aventuras contadas, como no episódio em que ele antecede Francisco de Melo Palheta na disputa pelos grãos de café trazidos para o Brasil (REZENDE, 2014, p. 73), produto que, no século seguinte, seria a grande fonte da economia nacional. Ou ainda, quando se confessa herdeiro do projeto da passarola pelas mãos do

próprio Padre Bartolomeu de Gusmão, que, segundo ele, não teria morrido em 1724, mas viveria ainda em Santos escondido das garras inquisitoriais (REZENDE, 2014, p. 107). Sem temer os desarranjos de suas narrativas, Diogo ainda ilude Isabel de ter descoberto o tesouro do pirata inglês Thomas Cavendish, guardado por muito tempo em Ilhabela (REZENDE, 2014, p. 108).

O imaginário de Isabel e Blandina nutre-se assim do narrador viajante e de suas aventuras, entre reais e fantasiadas, ecoando um tipo de produção literária pujante no século XVIII, a da literatura de viagens enquanto marco civilizatório. Esse imaginário servirá de preâmbulo à própria odisseia de Isabel que, abandonando o convento do Desterro com a morte da senhora Blandina, a quem servia como mera criada, vai viver inicialmente nas ruas de Salvador e, depois, seguindo o curso da fortuna e acompanhada de um grupo de viajantes, toma o Caminho dos Sertões, até chegar às Minas.

A empresa, contudo, e de modo análogo a *Quarenta dias*, só é possível pela camuflagem assumida pela protagonista. Assim como Alice precisa valer-se das cuecas em lugar de calcinhas para proteger-se do mundo das ruas, assumindo dessa forma uma condição andrógina, Isabel veste-se integralmente de homem a fim de fugir do assédio e das perseguições por sua condição. Já tendo se valido do artifício nos encontros com o amante Diogo ou no tempo que prestava serviços de escrivão nas ruas de Salvador, é na viagem às Minas que Isabel assume a identidade de Joaquim até que seu disfarce é descoberto e ela, encarcerada.

Vale lembrar que a técnica de camuflagem foi também utilizada anteriormente pela protagonista por meio da pintura de carvão,

procurando esconder-se nas noites no convento quando andava descalça à procura de papel e de livros (REZENDE, 2014, p. 46). Desse ponto de vista, o monólogo dirigido à rainha assume uma forte ironia, uma vez que, por decreto real, as mulheres não teriam sequer direito a deixarem a Colônia por sua vontade: “Disseram-me que assim o decidis, sabiamente, para que essas mulheres aqui procriem e multiplique-se a sociedade branca dos senhores cristãos-velhos...” (REZENDE, 2014, p. 44).

Contrariando a expectativa de uma vida retirada de freira, como de início se previa, a trajetória de Isabel é repleta de peripécias. Na cadeia, em Sabará, é salva por Gregório, o antigo protegido de seu pai e com quem ele havia deixado a fazenda muitos anos antes. Seguem ambos para Vila Rica, ou Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, atrás de oportunidades. Isabel, agora, como João, e Gregório, como seu escravo de ganho. As dificuldades em manter em segredo a sua verdadeira identidade e o risco de nova prisão, fazem-na mudar de vida e, inspirada no exemplo da história de Joana de Gusmão, irmã do Padre Bartolomeu Gusmão, ouvida pela narração de Diogo de Távola, adota os trajes e os costumes de uma beata andarilha, “das que não faltam nesta colônia” (REZENDE, 2014, p. 135).

Brevemente, a eles se agrega uma romaria de outras mulheres sem família, que “semeava” cruzeiros em seus caminhos (REZENDE, 2014, p. 137). Exausta das estradas, Isabel fixa residência junto com suas companheiras de estrada em propriedade doada por rico fazendeiro, em razão de seus dotes já conhecidos de beata após um suposto milagre. Ali fundam uma comunidade religiosa denominada das Santas Virgens. “Do nascer ao pôr do sol trabalhávamos, cultivando a terra, cuidando a terra, cuidando da criação de

animais, modelando e queimando o barro, colhendo fibras, cipós e tabocas, e assim produzíamos inúmeros objetos de muita serventia (...)” (REZENDE, 2014, p. 138). A vivência de uma religião mais verdadeira atraiu, contudo, a inveja da Igreja que, tendo enviado visitantes ao lugar, condena a comunidade através de processo eclesiástico e Isabel é mais uma vez presa e enviada ao Recolhimento da Conceição, em Olinda, onde tem início o romance.

O trecho sobre o qual parece incidir maior desconfiança no leitor é, no entanto, documentado pela própria autora em entrevista quando resgata a narrativa lida há várias décadas nos arquivos ultramarinos, em Lisboa, durante as pesquisas para sua pós-graduação (MACIEL, 2019).

Se deparou, então, com uma história irresistível: a de uma senhora que mantinha, na região das minas no Brasil, uma casa para acolher mulheres desgarradas do sistema colonial. Eram o que Maria Valéria chama de “sobrantes”: não serviam para casamento porque não tinham dote, nem para escravas porque eram brancas. Eram uma espécie de descarte do sistema, que não sabia o que fazer com elas. “Não tinha lugar para elas”, conta a autora.

O último capítulo do livro dá conta também da febre malsã que padeceu Isabel e que vitimou tantas outras freiras do Recolhimento. Uma certa confusão mental retorna com as fraquezas do mal e também com as notícias acerca da loucura da rainha, da execução de Tiradentes e do exílio de outros inconfidentes. Sem ter ao certo se Dona Maria ainda responde pela coroa portuguesa, Isabel confessa não saber mais por que razão ainda escreve seu longo testemunho,

[...] na esperança de que assim, das palavras, ainda que cada dia mais se embaralhem em meu pensamento, possa ainda surgir um destino, um norte, uma estrela a guiar-me, para onde não sei, para a morte, para o céu, para o inferno, para a liberdade e a mocidade perdidas, tornar-me peixe, ou pássaro, ou inseto que caminha sob a terra, a vagar para sempre pelo mundo de continentes, mares e ares que daqui ou em minha imaginação

vagamente diviso, qualquer destino, desde que seja longe dos que tanto me martirizaram e nunca sentiram essa culpa. (REZENDE, 2014, p. 142).

*Carta à Rainha Louca* dialoga com uma vasta tipologia textual. Além da já mencionada literatura conventual exemplar, o romance estabelece redes de sentido também com a literatura de viagens, pródiga no século XVIII; a da pseudo-literatura de viagens ou das cartas pseudo-orientalizantes, que simula encontros entre culturas com a finalidade de tecer críticas sociais, tradição da qual nosso exemplo mais pujante são as *Cartas Chilenas*; a literatura erótica e satírica anônima que circulava entre os poucos leitores, praticada por Isabel na trama como forma de sustento, e, dentro desse nicho, um especial, a literatura de amores freiráticos, conforme exemplificado para o caso brasileiro por Ana Miranda na antologia *Que seja em segredo* (1998).

Gregório de Matos é nome bastante evocado. Por meio dele e de parte dos seus escritos, o livro adquire uma certa feição picaresca, de forma análoga que a menção ao Padre António Vieira reveste-se do espírito crítico e moralista diante dos costumes e usos conventuais. Ainda que não cite diretamente, sente-se o eco de toda uma literatura pródiga dos séculos XVII e XVIII, como são: as *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado; a figura de Sor Juana Inés de la Cruz, que, assim como Isabel, e leitora precoce, manifestou o desejo de vestir-se de homem a fim de entrar na universidade; *Teresa, a Filósofa* e os demais escritores libertinos do século XVIII; *A religiosa*, de Denis Diderot, dentre outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto em *Quarenta dias* como em *Carta à Rainha Louca* prevalece uma dicotomia entre os espaços, marcados ora por seu caráter priva-

do, ora público. Enquanto mulheres submetidas a uma lógica patriarcal, o desejável é que tanto Alice, uma professora quase aposentada, como Isabel, uma quase freira sem que nunca houvesse se ordenado e, que no momento final da narração, está próxima aos sessenta anos, ficassem apenas restritas ao domínio interno do espaço que ocupam. Contudo, o apartamento delegado a Alice ou a cela destinada a Isabel não são capazes de deter o ímpeto de ambas pelo conhecimento do mundo. Alice dilui-se pelas ruas da capital gaúcha, enquanto Isabel experimenta os caminhos do sertão no período colonial brasileiro, nem que para tanto seja preciso viver uma metamorfose masculina em seus corpos para reinventarem sua identidade feminina.

A queda de Alice durante os quarenta dias que fixam seu exílio a libertam das antigas necessidades, sejam elas físicas, morais ou existenciais. Isabel tem menos sorte ao retornar à clausura contra sua vontade, mas é aqui que a escrita age como ponto forte no percurso das duas. Como em outros livros da autora, as personagens-escritoras, ao assumirem a experiência da escrita, reelaboram o vivido, transfigurando-o em testemunho, no qual outras vozes femininas ganham protagonismo, como é o caso de Maria Franceline Trenes, recuperada por Alice em suas andanças por Porto Alegre, para ser lembrada como mais uma vítima de feminicídio, em 1899, fundindo misticismo e violência no batismo da comunidade de Vila Maria Degolada.

As personagens não se assumem apenas como escritoras, mas também como ávidas leitoras. As referências literárias atestam mais que um simples convívio, como confirma a epígrafe do romance de 2019, colhida de Clarice Lispector: “Já não era uma menina com seu livro, era uma mulher com seu amante”, ou na dedicatória de *Quarenta dias*, que reconhece os todos os escritores não nomeados, “de

quem furtei palavras ao longo dessa travessia”. Como se viu, essas referências pontuam todos os capítulos e por vezes também estabelecem um diálogo mais direto com o enredo. No caso de *Carta à Rainha Louca*, ainda que a produção setecentista fosse muito mais rarefeita, são também inevitáveis as presenças de Gregório de Matos, António Vieira, o piscar de olhos para os poetas inconfidentes e toda uma produção que não foi reconhecida a sua época, escrita a duras penas por mulheres confinadas e que mal dispunham dos meios físicos e materiais para tanto.

E ainda como leitoras e/ou ouvintes que Alice e Isabel encontram estímulo para saírem de si a procura do diverso. Movidas pelo sonho alheio, a literatura faz-se ação, capaz de formular outros mundos possíveis, tal como a Alice de Lewis Carroll, invertendo padrões esperados e desejados, moldando o presente numa nova inscrição do passado.

Nessa lógica ilusória, passado e presente não parecem funcionar de maneira categórica, nem tampouco nos livros de Maria Valéria Rezende. Refração, termo aludido no nosso título, significa em física mudança da direção de uma onda que se propaga em um determinado meio ao passar obliquamente para outro meio no qual a velocidade de propagação é alterada. Ou também, ação ou efeito de refratar, de desviar a luz de sua direção normal. Alice e Isabel conduzem uma história comum apenas separada pelas condições de seus tempos, mas o passado contido em *Quarenta dias* grita com igual força que o presente contido no destino das mulheres hoje enclausuradas e dominadas pelos mesmos poderes de antanho.

Isso nada tem a ver com uma crítica aos pseudo-romances históricos em que a temporalidade do enredo faz-se meramente decorativa. O trabalho de erudição e de elaboração de todo acervo documental está plenamente assegurada no caso romance de Maria Valéria Rezende. Apenas atentamos que o núcleo temático opera aqui com muito mais vigor que as categorias narrativas, tornando o adjetivo histórico uma peça sobressalente.

A literatura contemporânea parece estar muito pouco comprometida com os rótulos de produção, embora o mercado continue a querer dar-lhe avidamente corpo e forma. Pode ser talvez que os bons romances históricos, por sua excepcionalidade, nunca tenham estado estritamente sob a tutela da sua teoria, favorecendo por isso mesmo o desenvolvimento do gênero. Como nos lembra Perry Anderson, na segunda metade do século XIX, era de ouro do romance histórico, com expressão sobretudo no formato de entretenimento, “o desenvolvimento típico para autores de primeiro time era outro: tentavam a mão no romance histórico, compondo nessa linha uma ou duas obras, em um corpus de resto dedicado a representações realistas da vida contemporânea.” (ANDERSON, 2007, p. 213). Ou seja, ao lado da produção mais serial do gênero, havia os grandes autores que eventualmente arejavam suas formas, imprimindo-lhes novas roupagens.

Ou talvez seja mesmo como frisado pela autora de *Quarenta dias* e de *Carta à Rainha Louca*: “A literatura foi o maior invento da humanidade para experimentar a vida do outro. A boa literatura é essa que me permite entender como outra pessoa, em outras condições, se sente e vive. É para a gente não achar que cada um de nós é a originalidade absoluta e o centro do mundo.” (MACIEL, 2019).

## REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro. A clausura feminina no mundo ibero atlântico: Pernambuco e Portugal nos séculos XVI ao XVIII. **Tempo**. Revista do Departamento de História da UFF, v. 18, p. 95-113, 2012.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**. São Paulo, CEBRAP, n. 77, mar 2007, p. 205-220.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: **A modernidade e os modernos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

LAGE, A. C. P. . Práticas de escrita e de leitura no Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia (séculos XVII e XVIII). **Notandum** (USP), v. 21, p. 78-98, 2018.

LÉVY, Bertrand. Voyage et tourisme: malentendus et lieux communs. In: *Le Globe*. Revue genevoise de géographie, tome 144, 2004. Voyage, tourisme, paysage. pp. 123-136. Disponível em: <[https://www.academia.edu/1181923/Voyage\\_et\\_tourisme.\\_Malentendus\\_et\\_lieux\\_communs](https://www.academia.edu/1181923/Voyage_et_tourisme._Malentendus_et_lieux_communs)>. Acesso em: 20/10/2019.

MACIEL, Nahima. Maria Valéria lança **Carta à rainha louca**. **Correio Braziliense**, Brasília, 15 abr. 2019.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Carta à Rainha Louca**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

## CAPÍTULO 2

# “A SEGUNDA PÁTRIA”: REFLEXÕES SOBRE EUGENIA E IDENTIDADE

Márcia Mucha (UFPR)

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca traçar um panorama dos ideais eugênicos e suas implicações em relação à identidade pelo viés da ficção. Para tanto, será analisado o romance *A segunda pátria*, de Miguel Sanches Neto, autor paranaense com grande destaque no âmbito da literatura contemporânea. A opção por esse *corpus* se deve ao fato de o tempo da narrativa ser de 1930 até meados da década de 1940 e apresentar a questão do melhoramento da raça, no auge dos ideais nazistas, durante a Segunda Guerra Mundial.

Dessa maneira, o ponto de partida para desenvolver este estudo é o de pensar que: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Isso é o que se tem na

presente narrativa que, embora seja uma ficção, rememora acontecimentos pertencentes à História do Brasil. Além disso, apresenta outros fatos que, de acordo com o próprio Sanches Neto, poderiam ter composto essa mesma História.

Assim, a obra em análise pode ser lida como um romance histórico no sentido de que: “não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos” (JAMESON, 2007, p. 192). Não será, portanto, somente descrição de costumes, representação de grandes eventos históricos, apresentação da vida privada de personalidades históricas, nem mesmo a descrição de crises extremas. Essa interseção faz parte da obra em análise, pois trata de assuntos relacionados à perda da identidade, pensando em um caráter individual, em prol de um “bem maior”<sup>1</sup>, em nível coletivo, instituído pelo Estado. Dessa maneira, nesse contar dos fatos, sob uma perspectiva histórica, o acontecimento principal que compreende este romance de Sanches Neto é a questão da eugenia, um traço da Modernidade, uma vez que há a consolidação em larga escala de uma sociedade urbana, preocupada com a higienização do espaço, estendendo essa “limpeza”, inclusive, para a questão cultural e racial.

Esse assunto abarca o pensamento nazista de eugenia, com o melhoramento da raça, difundido no sentido de orientar as pessoas a não “contaminar” o sangue com outros que não fossem alemães. Essa premissa faz parte de toda a narrativa que tem como espaço, privilegiado, o Sul do país. Esse lugar também é o palco de uma visita de Hitler ao Brasil com o intuito de firmar acordos com Getúlio Vargas, além de demonstrar os ideais nazistas sendo exercidos, principalmente, na cidade de Blumenau, Santa Catarina.

1. Uma sociedade ariana, apenas.

No desenrolar dessa história, Hertha Sheiffer e Adolpho Ventura, ela tipicamente uma alemã, branca, e ele um brasileiro, negro, se relacionam de uma maneira que somente ao final da obra se tem um entendimento claro de como tudo começou. Já os demais fatos se desenvolvem a partir dessas duas personagens. Sendo a obra dividida em quatro capítulos, vale ressaltar que esta pesquisa se aterá, mais, a dois deles, os quais apresentam com maiores detalhes o exercício dos ideais eugênicos e, conseqüentemente, a questão identitária.

Antes da análise, contudo, cabe lembrar que a eugenia está atrelada a um momento histórico com grandes mudanças. Tudo se volta para o novo e, uma sociedade livre da mistura de raças, por exemplo, faz parte desse panorama. Dessa maneira, é na segunda metade do século XIX, mais especificamente, que a sociedade brasileira vivencia de forma concreta o que é ser moderno. Porém, esse estado de modernidade já é um fato de longa data em outros países, trata-se, segundo Berman, de um momento de:

Grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança de nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo da vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que paralisa milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas. (BERMAN, 2007, p. 25)

O autor ressalta que esse movimento é contraditório, está sempre em estado de mudança. As relações já não são consistentes e tudo gira em torno de interesses que se devem, em sua maioria, à expansão do capitalismo. Essa ideia será perpetuada ao longo dos tempos e é discutida, também, por Stuart Hall ao falar das conseqüências dessa modernidade tardia, inclusive, na formação da identidade.

Um acontecimento no final desse século XIX é bem marcante para a nação brasileira, trata-se da libertação dos escravos, um evento visto como bem atrasado em relação a outros países, mas vem ao encontro desse fator contraditório da Modernidade, de que discute Berman. Com a assinatura da Lei Áurea, um grande percentual de pessoas deixaram de ser cativas, de pertencerem a senhores escravocratas, mas não foi uma mudança plena, pois não foram implementadas leis que assegurassem uma qualidade de vida decente para esses antigos escravos. Passaram a viver à margem da sociedade. Uma liberdade às avessas, uma vez que precisaram se sujeitar a qualquer atividade para sobreviver.

Essas pessoas eram de origem africana e formavam um panorama intimamente ligado a muitas teorias, dentre elas as raciais que, segundo Schwarcz (1993), na Europa datam de meados do século XVIII, já aqui, chegaram na segunda metade do século XIX e: “acabaram recebendo um tratamento particularmente caricatural no que se refere a seu conteúdo, pairando uma espécie de má consciência em relação à larga adoção dessas doutrinas em território nacional” (SCHWARCZ, 1993, p. 20). De acordo com a autora, ainda, mesmo com os ideais republicanos se expandindo depois da Guerra do Paraguai, o Brasil vive uma boa fase nesse período, colhe frutos dos investimentos feitos desde o início do Segundo Reinado. Contudo, paralelo a essa expansão, uma elite profissional, com princípios liberais:

Passava a adotar um discurso científico evolucionista como modelo de análise social. [...] O país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – ‘classes perigosas a partir de então’. (SCHWARCZ, 1993, p. 38)

Seguindo o parecer da autora, esse discurso passa a existir em função da intensificação de trabalhos destinados a uma higienização pública. Muitas doenças começam a se proliferar pelos centros urbanos e, na tentativa de saná-las, após alguns anos, chega-se a questão racial e: “passa a fazer parte das análises dos médicos, que então se aproximam dos interesses centrais da escola baiana. As doenças teriam vindo da África – com os escravos –, ou da Europa e da Ásia – com a entrada da mão de obra imigrante” (SCHWARCZ, 1993, p. 302). Dessa maneira, devia-se à mistura racial os problemas de saúde, pois há uma intensa miscigenação de raças. Do ponto de vista médico, então, começa-se a adotar ideais eugênicos para preservar a raça e evitar doenças: “Os eugenistas procuravam caracterizar seu estudo como científico e se preocupavam com a disseminação de suas ideias” (ROCHA, 2010, p. 62), pois nesse período havia um pensamento muito fecundo de que somente a partir da ciência se chegaria à verdade.

Quando os ideais eugênicos começaram no Brasil, se desenvolveram mais no sentido de uma “limpeza” pública. Somente mais tarde adquiriram um caráter cientificista e ainda segregador, pois quanto à população sã, diziam os eugenistas: “era preciso educá-los, incitá-los a casamentos desejáveis, evitar maus hábitos e perversões” (SCHWARCZ, 1993, p. 305), até porque havia uma divisão entre os considerados capazes e incapazes e entre as forças econômicas e sociais. Passou-se a entender a nação por meio da raça, pois ela norteava as explicações referentes à política e economia, por exemplo. Nesse sentido: “por meio da ciência se justificavam os projetos mais violentos e autoritários, como a pressagiar os movimentos nazistas que viriam a acontecer” (SCHWARCZ, 1993, p. 308). Discursos des-

sa natureza estão presentes na obra em análise, especialmente no que se refere às práticas nazistas.

## EUGENIA E IDENTIDADE EM “A SEGUNDA PÁTRIA”

A personagem Adolpho Ventura, um engenheiro, é apresentada já adulta e dispensando muitos cuidados ao filho ainda pequeno. No decorrer da narrativa sabe-se que ele é negro, filho de uma família pobre, de Blumenau. Seu nome de nascimento era Trajano, mas por influência do padrinho, um senhor rico, com ideais alemães, ele adquire o nome atual – fazendo, inclusive, uma menção ao primeiro nome de Hitler, Adolf<sup>2</sup> – e tem a oportunidade de frequentar uma boa escola e em seguida formar-se engenheiro no Rio de Janeiro.

Falava muito bem o alemão, também adquiriu bons hábitos de leitura e cultura em geral. Justamente a partir desse seu comportamento é que importa pensar em como Trajano trai sua raça e origem para viver de acordo com uma realidade que não foi aceita pelos demais integrantes da sociedade que presava pela raça pura, ariana. Ele insistia em cultivar uma identidade que não lhe era intrínseca, foi estrategicamente construída. Mesmo estabelecido no Sudeste do país, Adolph retorna a Blumenau: “Como precisavam de engenheiro para a conclusão de um imponente teatro, o Verein Frohsinn, e tendo amigos de infância na Prefeitura, acabou voltando ao lugar de onde partira” (SANCHES NETO, 2015, p. 15). Nesse momento, Ventura não vive à margem da cidade como seus pais. Aliás, faz questão de não ter muita proximidade com os familiares. Em relação a mãe, era assim recebida pelo filho: “Dona Erendina entrava na casa do filho como empregada, roupas humildes e gastas, e se dirigia a ele como a alguém

2.Nome de origem nobre e de guerreiro.

superior. Ventura resmungava em alemão, recusando-se a demonstrações de intimidade” (SANCHES NETO, 2015, p. 15). Ventura fazia questão de renegar o pai e a mãe, importando-se, apenas, com o filho.

Essa personagem, contudo, começa a sofrer drasticamente com os ideais nazistas em voga na cidade. A começar pela passagem de uma tropa que andava pela cidade, segundo o narrador, para fazer uma limpeza: “quase no final do desfile, ele ainda imóvel na esquina, um jovem saiu subitamente da formação, aproximando-se de Ventura, e lhe cuspiu na cara, para logo em seguida gritar: – Suma daqui, negro nojento” (SANCHES NETO, 2015, p. 17). Na história narrada, esse era um período em que se formava e treinava um exército no Sul. E a disseminação da ideia de que o negro era uma ofensa à sociedade só foi aumentando, paralela à derrocada de vida de Adolpho.

Essa situação pela qual passava Ventura pode ser vista como o que Bauman, ao fazer uma análise das identidades na modernidade tardia ou sociedade líquida, caracteriza como “identidade da subclasse”, a qual viveria: “a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do ‘rosto’ [...]. Você é excluído do espaço social em que as identidades são buscadas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas” (BAUMAN, 2005, p. 46). Nesse sentido, como não mantinha estreita amizade com ninguém, começou pelo abandono do emprego por parte da babá. Em seguida, no trabalho, onde sentiu-se mais discriminado, até o dia em que sua demissão foi efetivada. A Alemanha, país que ele sempre venerou e que insistia conversar nessa língua, agora o oprimia. Junto ao chefe, este estava

lhe mostrando um ofício do Partido Nazista do Brasil proibindo a convivência entre alemães e raças inferiores, como judeus, negros e índios. Seguiam o Código Penal de sua pátria, que pretendia proteger a Raça Alemã contra a desintegração causada pela miscigenação

de sangue judeu e mulato. O texto era explícito: “Será considerado crime um ariano casar-se com alguém de origem judaica ou de cor”. (SANCHES NETO, 2015, p. 28)

O crime, porém, a que ele estaria submetido, embora não tenha vindo a público, foi ele ter um filho mestiço, fruto do seu envolvimento com Hertha, uma bela jovem de origem alemã. Além disso, Adolpho sente-se excluído até da Igreja Luterana que frequentava. O discurso do pastor era de caráter eugênico e dizia que os brasileiros, assim como os judeus eram considerados uma antirraça devido à mestiçagem. E completava:

É preciso levantar uma barreira contra cada raça e buscar contribuir com esse processo natural de refinamento, evitando a *Rassenschande*, o crime de diluir o sangue ariano entre os não arianos. [...]. Fugamos, portanto, do pecado da mistura. Ventura sentiu que essas palavras eram dirigidas a ele, o único negro ali, que fazia de sua presença uma provocação. (SANCHES NETO, 2015, p. 34)

Essa visão, da mistura de raças, vem desde o século XIX. Tanto interna como em âmbito internacional o Brasil era tido como um país de mestiço. A imagem veiculada se dava pela “interpretação dos vários naturalistas que ao longo do século XIX por aqui passaram à procura de espécimes raros da flora e da fauna, e se depararam com o espetáculo dos homens e da mistura de raças” (SCHWARCZ, 1993, p. 16-17). Evitar contaminar o sangue alemão era a premissa na cidade, espaço dessa narrativa. A cidade, aliás: “ia ganhando a cor marrom-pardacenta das tropas de assalto [...]. Os antigos integralistas, com o fortalecimento dos alemães e com a abertura para outras etnias europeias, haviam aderido ao nazismo” (SANCHES NETO, 2015, p. 51), reverberando um único discurso que oprimia e humilhava as pessoas. Era inaceitável um negro ser instruído e galgar espaço na sociedade. Esse pensamento ganhou força com o sistema

nazista, mas nunca foi de fato banido da sociedade. A libertação dos escravos não mudou a classificação social: “A cor da pele, a textura do cabelo e os traços faciais, além de outras características físicas visíveis, eram os elementos determinantes da categoria racial em que uma pessoa seria inserida” (SKIDMORE, 2012, p. 81). No romance, esse estigma é vivenciado pelas personagens mais de meio século depois da assinatura da Lei Áurea.

Devido à perseguição que vinha sofrendo, Adolpho viu-se obrigado a deixar seu filho com os pais. Na sequência da narrativa ele acaba perdendo, primeiro, a biblioteca, depois sua casa e, em seguida, sua liberdade. Pesou sobre ele a acusação de ter “obstruído” a polícia, por não estar em casa quando os alemães foram buscar sua biblioteca. Preso, precisou despir-se da roupa que usava. Vestiu pijamas e calçou chinelas, depois foi encaminhado a uma cela com outros negros: “Estavam todos, transcorridas décadas da escravidão, numa senzala. Não havia diferenças agora, pouco importando se alguns deles tivesse lido alguns livros e morado por um tempo entre os patrões. As grades, aqueles pijamas e o lugar sujo os uniam” (SANCHES NETO, 2015, p. 54). A partir dessa passagem é possível observar que o ato de despir-se das suas roupas, ternos bem cortados, por exemplo, remete a personagem à condição de uma vida ainda pior da que levara na infância, em que vivia com a sobra das roupas de conhecidos. Desse trecho também cabe uma reflexão sobre o fato de a personagem despir-se da identidade alemã que tanto gostava e voltar a ser Trajano ou, ao menos, lembra da sua condição dentro da nação à qual pertence. Mais ainda, traz à tona, conforme o pensamento do próprio Adolpho, a condição de escravo. Isso tudo em decorrência da cor, pois aqui, diferentemente da Alemanha, a “per-

seguição” recaía especialmente sobre as pessoas negras, haja vista não haver uma comunidade significativa de judeus nessa região.

Os ideais nazistas em *A segunda pátria* foram se confirmando, inclusive, nos campos de concentração, aqui designados de fazendas, com soldados armados e muitos cães para assegurar que não ocorressem fugas. A alegação era que os negros capturados eram enviados a fazendas para, nesse lugar receberem:

uma verdadeira educação entre os seus e também para trabalhar diziam os nazistas. Eram, na maioria, jovens retirados de orfanatos brasileiros, embora houvesse também levadas de adultos, alguns já velhos, expulsos de suas casas e empregos sob a acusação de algum crime ou de simples vadiagem. Todos internados para receber instrução, na linguagem dos nazistas, e com isso melhorar o país. (SANCHES NETO, 2015, p. 59)

A reivindicação de posse dos imóveis, a expulsão dos empregos e entre outros casos que se passaram naquele período eram apenas motivos, transformados em algum crime, para retirar essas pessoas “indesejadas” da sociedade: “Era uma forma de limpar as cidades dessa raça, isolando seres libidinosos para que não se reproduzissem. Os campos de internamento dividiam mulheres e homens, uns longe dos outros para evitar a procriação” (SANCHES NETO, 2015, p. 61). Os nazistas diziam que nesses locais haveria um trabalho de regeneração, mas isso não acontecia. No romance, as condições em que viviam as personagens, nas fazendas, eram subumanas. A começar pela forma com que eram conduzidos a esses lugares, depois da chegada era feito um registro na própria pele, a ferro quente “era o fim da liberdade. Seriam eternamente os negros dos nazistas” (SANCHES NETO, 2015, p. 61). E eram ainda mais castigados os que aparentavam ter tido uma “vida boa”, sem as mãos calejadas. Por esse motivo, inclusive, Adolpho tentava esconder de todos que pro-

fissão exercera antes da prisão, pois sabia da severidade dos castigos que isso poderia lhe render.

Nessas passagens expostas acima estão expressas algumas amostras do que foi a estética da guerra que, retomando Benjamin:

O sentimento alemão pela natureza experimentou uma intensificação inesperada. Os gênios da paz, que a habitavam tão sensorialmente, foram evacuados, e tão longe quanto nosso olhar podia ir além dos cemitérios, toda a região circundante tinha se transformado em terreno do idealismo alemão. (BENJAMIN, 1994, p. 69-70)

Um idealismo que Miguel Sanches Neto retoma em *A segunda pátria*, propondo uma reflexão sobre a possível situação que o país viveria caso o sistema nazista tomasse força por aqui. Reforçando, assim, o que postula Skidmore (2012), que na década de 1930 uma nova fonte de pensamento racista começou a tomar corpo em território nacional e a Alemanha hitlerista veio para endossar os ideais racistas no Brasil:

Fundado em 1932, o partido dos integralistas (Ação Integralista Brasileira), tornou-se a força política brasileira que mais rapidamente crescia. Embora seus documentos oficiais nunca tenham apontado o racismo, como um tema principal, o proeminente integralista, Gustavo Barroso defendeu, em numerosos livros e artigos, uma linha violentamente antissemita, e a imprensa integralista reproduzia textos de propaganda nazista contra os judeus. (SKIDMORE, 2012, p. 283-284)

Contudo, mesmo a elite tentando manter a ideia de purificar a raça, esse pensamento não se consolidou ao extremo como fora na Alemanha. Inclusive, “em 1938 Getúlio Vargas proibiu atividades no país, que tinham sido intensas nos estados do Sul, onde a colônia alemã tinha peso” (SKIDMORE, 2012, p. 284).

Um evento interessante que está presente nesta narrativa ficcional em análise diz respeito às festividades que o país viveu em uma visita de Hitler ao Brasil. É mostrado, até mesmo, um encontro do Führer com uma moça brasileira. A escolhida foi Hertha, jovem ale-

mã de Blumenau que é levada a Porto Alegre para essa ocasião. Lá no Rio Grande do Sul, ela precisa passar por uma espécie de quarentena. Constantemente vigiada, a jovem recebia a visita de médicos para garantir “boas condições de saúde” antes do encontro. Demonstrando esse caráter higienista que o nazismo preconizou. Hertha foi colega de Adolpho da época da escola e voltaram a se encontrar depois de adultos, exatamente quando ela engravida e entrega o filho recém-nascido ao pai. Uma criança mestiça que se salva dessa guerra pelos braços dos avós paternos: “Erendina pegou o neto, e o marido carregou uma trouxa onde guardou o que podia ser levado numa viagem complicada. Sem pensar no futuro, deixaram a casa” (SANCHES NETO, 2015, p. 63). Os três conseguem fugir do estado de sítio que Blumenau se transformou.

As atividades se intensificaram e “não bastava ser alemão, tinha que demonstrar isso” (SANCHES NETO, 2015, p. 208). Essa premissa foi sentida pela família de Hertha, ela e seu tio foram punidos por não seguirem os ideais alemães na arquitetura da casa onde viviam. Diante da notificação que recebiam, pensou: “Esses nazistas queriam era erguer rapidamente uma Alemanha no Brasil. As mudanças arquitetônicas uniformizariam também a cidade. Viviam a era do uniforme. O funcionário exibia o traje militar” (SANCHES NETO, 2015, p. 209). Uma vestimenta que, de acordo com Benjamin (1994), era vista como um “objeto” supremo, uma crença tida como “a pele social”. Vestir essa roupa significava, mais do que nunca, pertencer e apoiar os nazistas. Isso pode ser associado ao que Hall, em seus estudos sobre identidade, discute. Para o autor: “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cul-

tural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional” (HALL, 2006, p. 59). Nesse sentido, esse uniforme identificava e vinculava a identidade física, à política e social.

Corroborando com isso, todos os setores da sociedade se empenhavam em disseminar a eugenia, lembrando, com afinco, da importância de preservação da raça. Hertha “sempre ouvira falar nos brasileiros, esse povo de negros e mestiços, como *makaken*. E talvez fossem a civilização. Os brasileiros no poder queriam o branqueamento do país, por isso eram tão tolerantes com os nazistas” (SANCHES NETO, 2015, p. 225). A herança de um pensamento que se tornou mais fecundo com o passar do tempo. Segundo Skidmore (2012), nas últimas décadas do século XIX e no início do século seguinte, a maior parte da elite brasileira aceitava a tese de branqueamento. Mas “As décadas de 1920 e 1930 no Brasil assistiram à consolidação do ideal do branqueamento e sua aceitação implícita pelos formadores de opinião e críticos sociais” (SKIDMORE, 2012, p. 244). Tratava-se de um momento na História Nacional em que:

A nação, pensada pelos eugenistas como um corpo homogêneo e saudável, deveria, portanto, passar por um processo acelerado de mudança, cujos prognósticos mais alentadores faziam alguns eugenistas brasileiros partilharem do sonho de transformar a população local mestiça. (SCHWARCZ, 1993, p. 305)

Essa transformação deveria ser física e psicológica, pois havia essa distinção, conforme a passagem a seguir:

O trabalho mecânico nas fábricas pode ser confiado aos negros e mulatos, já o que demanda inteligência só pode ser executado por alemães. Não confiavam nos ex-escravos para serviços técnicos, empregando-os para a limpeza, para o carregamento de produtos, para a construção e reforma. (SANCHES NETO, 2015, p. 243)

Em virtude disso é que esses grupos de pessoas eram levados às fazendas, executando trabalhos pesados, se alimentando muito mal e banhando-se uma única vez por semana. A resultante desse cárcere, que os próprios presos sabiam que nunca sairiam dali vivos, foi planejar uma fuga. Assim, os homens da fazenda onde Adolpho, agora voltando a se chamar Trajano, ou simplesmente o número 6.052 – identificação numérica que anula qualquer tipo de identidade, fora do espaço social – para os nazistas, planejam sair daquele lugar. Envenenam os cães, rendem os guardas e fogem. Porém, por ironia do destino, precisaram se vestir justamente com a farda utilizada pelos nazistas.

Depois de um tempo fugindo, logo de manhã percebem aviões norte-americanos que dispararam contra eles: “Poucos permaneciam inteiros, tanto pela ação das bombas, quanto pelo trabalho de urubus e gaviões, que se alimentavam daquela abundância de carne” (SANCHES NETO, 2015, p. 304). Esses homens viveram acampados em uma região pouco povoada: “Nunca de apurou a identidade daqueles homens nem o que eles faziam ali” (SANCHES NETO, 2015, p. 304). Eram os sobreviventes da fuga liderada por Trajano. Nesse momento da narrativa, Hitler e seus seguidores haviam perdido força e o exército brasileiro, agora, lutava contra os nazistas. Hertha foi levada para uma prisão provisória, a escola *Neue Deutsche Schule*, local onde conheceu Adolpho Ventura na infância. Já o filho e os pais de Trajano são mostrados vivendo no Rio de Janeiro, na mesma pensão onde morou o jovem engenheiro vindo do Sul do país anos antes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Miguel Sanches Neto estende um olhar para o passado e reflete sobre eventos que tanto condicionam como interferem na vida das pessoas em momentos subsequentes, para tratar da eugenia no Brasil, especificamente no período da Segunda Guerra Mundial. Além disso, também promove uma reflexão a respeito de questões ligadas à identidade do sujeito retratado no romance. Justamente no governo de Vargas que se preocupou em implementar ações de políticas públicas para a criação de uma identidade da população brasileira. Nesse período da guerra o Brasil, num primeiro momento: “Mantendria a posição de país neutro e permaneceria afastado do confronto” (NETO, 2013, p. 368). Contudo, Vargas acaba mudando o discurso e o país passa a integrar o grupo dos aliados.

É assim, com esse “flerte” do Brasil com a Alemanha durante a Segunda Grande Guerra, trazido à tona pela narrativa ficcional de Sanches Neto, que se promove uma reflexão sobre o problema racial e a questão da eugenia que se constituíram por aqui. Aliar o nazismo ao ideal de melhoramento da raça no Brasil foi uma maneira de entender o problema racial, conforme Schwarcz (1993), como a linguagem pela qual se pode apreender as desigualdades. Vale ressaltar que no Brasil ainda há expressões como: “‘você vale quanto vale a sua raça’, ‘vai na raça’, mais do que vestígios de um momento passado, fazem parte de uma lógica que se mantém e que sempre tendeu a ver a nação como um resumo das raças que a compõem” (SCHWARCZ, 1993, p. 326).

Dessa maneira, a discussão empreendida no romance não é factual, mas pode ser considerada uma “provocação” contemporânea à

questão cultural, racial e identitária. O que predomina é um discurso que remete as pessoas que fazem parte desse grupo composto por negros e/ou mestiços, viverem à margem. Portanto, não são ideais eugênicos que farão uma nação melhor do que a outra, mas sim, políticas públicas que abarquem um minucioso debate a tais questões, retomando Skidmore (2012), ligadas à justiça social.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **A identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77>>. Acesso em 10 de maio de 2020.
- NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ROCHA, Simone. A eugenia como discurso “científico”. In: **Eugenia no Brasil**: análise do discurso “científico” no **Boletim de Eugenia**: 1929-1933. Tese (doutorado) PUC – SP, São Paulo, 2010, p. 61-80. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/18/TDE-2011-02-22T10:15:42Z-10702/Publico/Simone%20Rocha.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/18/TDE-2011-02-22T10:15:42Z-10702/Publico/Simone%20Rocha.pdf)>. Acesso em 22 de maio de 2020.
- SANCHES NETO, Miguel. **A segunda pátria**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). Trad. Donaldson M. Garschagen. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

## SEÇÃO II

# JOGOS INTERTEXTUAIS: DO ROMANCE AO CINEMA

## CAPÍTULO 3

# OS MUITOS JOSÉS: “AUTOBIOGRAFIA”, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Rosana Apolonia Harmuch (UEPG)

*José correu para a janela e assistiu à queda gigante de livros do céu. Livros em toda a distância dos céus de Lisboa, de Portugal inteiro talvez (...). José olhou mais de perto, com detalhe, estavam a chover livros de Saramago. (Autobiografia, p.228)*

Chovem livros sobre Lisboa, mas não são quaisquer livros. Chovem livros de Saramago sobre Lisboa, quiçá sobre todo o país. A data precisa em que isso se dá, no mundo ficcional criado por José Luís Peixoto, é 8 de outubro de 1998, dia em que, nesse mundo e no nosso, o empírico, foi anunciada a concessão do Prêmio Nobel de Literatura a José Saramago. Num exercício de não muito livre associação, o romance *Autobiografia* poderia se chamar ‘O ano do prêmio Nobel de José Saramago’. Essa afirmação se justifica nas muitas aproximações entre *Autobiografia* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. A começar pela concentração temporal anunciada no título de Saramago e repetida por Peixoto: em ambos os romances, os fatos

se dão em aproximadamente um ano<sup>1</sup>. Também nos dois, há quase que uma obsessão por marcar esse tempo com detalhes do mundo dito real que não se limitam a datas. Para construir Lisboa, Saramago e Peixoto figuram fatos, prédios, nomes de ruas, nomes de praças etc, de modo que os leitores (muitos deles ao menos) reconhecem na ficção, também por esse recurso espacial, o tempo ali selecionado.

Assim, se temos o ano de 1936 como o pano de fundo para o reencontro entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, temos o ano do Nobel, 1998, para o reencontro entre os personagens José Saramago e José Luís Peixoto. Trata-se efetivamente de um reencontro porque, embora José torça para que Saramago não se lembre, eles haviam estado juntos em uma situação embaraçosa. Acontecera quando José tinha 19 anos, estava há pouco tempo em Lisboa e em uma de suas andanças pela cidade esbarrara casualmente com uma sessão de autógrafos de Saramago. Depois de muito observar o escritor, mas sem dinheiro para comprar o livro, decide roubá-lo e ficar tranquilamente na fila. Flagrado e em meio a um pequeno escândalo, Saramago interfere

Saramago pediu o romance ao livreiro incrédulo. [...] consolou o homem, demonstrando empatia com suas mágoas, mas mostrando-lhe outro lado, tratava-se apenas de um rapaz que queria ler, raro rapaz nos dias que correm, todo o público sorriu perante esse comentário. Então, como se não soubesse, Saramago perguntou o nome a José, a sua voz mudou de timbre, atravessou dimensões. [...] Saramago continuou a olhá-lo, comovido, assombrado, orgulhoso. Na ignorância, José estava muito longe dessas apreciações. (PEIXOTO, 2019, p.26-27, grifo meu)

Como o romance deixará claro, Saramago não esqueceu nenhum detalhe dessa ocasião. Também se esclarecerá a informação, um tanto perturbadora nesse momento da narrativa, de que Saramago já

---

1.O primeiro registro em *Autobiografia* é 2 de julho de 1997, data em que Saramago termina de escrever *Todos os nomes*; a última data é 8 de outubro de 1998 (o enredo se estende a alguns dias depois).

sabia o nome do jovem ladrão. O reencontro futuro, motivado pelo convite para que José escrevesse uma biografia de Saramago (a essa altura José se tornara escritor, apesar de só haver publicado um livro) é, como fica evidente, mais um aspecto que possibilita a aproximação entre *Autobiografia* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. E se no caso do primeiro nenhum dos dois escritores partilha da precária condição existencial que temos com Fernando Pessoa, afinal de contas um fantasma, e com Ricardo Reis, um heterônimo, é possível afirmar que os Josés criados por Peixoto são personagens de uma narrativa pouco dada à estabilidade, haja vista o anúncio destacado na citação do romance, feita há pouco.

Mas há muitos outros caminhos abertos por Peixoto que nos levam a *O ano da morte de Ricardo Reis*. Temos mais um exemplo na perambulação de José, tal qual a de Ricardo Reis, sobretudo por Lisboa, mas não só. Outra convergência explícita está na presença de uma personagem chamada Lídia que tem uma relação amorosa com José. Assim como a Lídia de Saramago, a de Peixoto também executa tarefas domésticas (quando ela nos é apresentada na narrativa, trabalha como atendente em uma mercearia, na sequência é contratada como empregada doméstica de Bartolomeu, personagem que atua como protetor de José). Nos dois romances, o mundo das Lídias vai se avolumando e se impondo sobre nossos heróis pouco dados à materialidade da vida. As necessidades das famílias das duas se tornam necessidades também de Reis e de José. O primeiro se arrisca a ser preso ou mesmo morrer para conseguir informações sobre o irmão de Lídia. O segundo, para conseguir dinheiro para que Lídia fosse a Cabo Verde visitar a avó muito doente, faz sexo com outro homem. A crença de que era possível manter-se distanciado, apreciando o es-

petáculo do mundo, no caso de Reis, assim como o apego de José ao seu individualismo vai sendo minada de tal forma que não há saída a não ser se envolver e aceitar que a vida só é possível no coletivo. As dificuldades dos dois personagens em trabalhar também evidenciam uma aproximação entre os romances. A demora de Reis para organizar e abrir seu consultório médico, assim como as dificuldades de José em escrever seu segundo romance os colocam numa espécie de amarra em que os dias se arrastam em um misto de lamentações e planejamentos que não se concretizam.<sup>2</sup> Aqui temos uma diferença de ordem financeira entre os personagens. A vida de Reis, mesmo que sem nenhuma produtividade, é bastante confortável, já que ele tem dinheiro suficiente para isso. José estará exatamente no lado oposto, depende exclusivamente do dinheiro que o pai lhe envia mensalmente e dos favores de Bartolomeu. Essa dupla proteção não lhe é suficiente, porque, por conta da bebida e do gosto pelos jogos de carta, está sempre em condições degradantes.

Mas, o romance de José Luís Peixoto não é apenas uma releitura de *O ano da morte de Ricardo Reis*. O que afasta *Autobiografia* do que poderia ser uma simplificação talvez paródica está em escancarar os mecanismos do jogo da escrita para o leitor. Para isso, as fronteiras entre o real e o ficcional são propositadamente embaçadas, já que Peixoto problematiza os tênues limites entre autobiografia, biografia e romance/ficção. No texto de Peixoto, como dito, o jovem José recebe a encomenda de escrever uma biografia de José Saramago,

---

2. Há outras relações muito evidentes entre o romance de Peixoto e outras obras de Saramago. Uma delas se dá na escolha de Peixoto por nomear seus personagens com nomes de personagens de Saramago. Assim, temos em *Autobiografia*, além de uma Lídia, um Bartolomeu de Gusmão, um Fritz e um Raimundo da Silva. O Hotel Bragança, em que Ricardo Reis esteve hospedado, é um dos espaços em que os personagens Josés se encontram, o Saramago e o Peixoto.

àquela altura ainda não laureado com o Nobel, mas bastante famoso e respeitado. Para se referir a essa encomenda, temos a repetição da expressão “texto ficcional de cariz biográfico”, o que chega a conferir uma certa comicidade à narrativa. O efeito da reiteração é justamente antecipar algo como ‘sim, eu sei que uma biografia é também ficção, não precisa me lembrar disso’. A resposta tão absoluta, a de que o personagem sabe que se trata de escrever um texto que é ficção e que é vida real ao mesmo tempo, se relativiza na leitura. Ou seja, o romance não se limita a nos apresentar um enredo em que o personagem principal, José, está escrevendo uma biografia de José Saramago, mesmo que a entenda como sendo um “texto ficcional de cariz biográfico”. O título escolhido para o romance amplia, por um lado, a desestabilização. Por outro, coloca essa desestabilização entre os méritos do romance, afinal temos elementos que permitem a associação entre muitos dos fatos narrados e a vida do cidadão José Luís Peixoto, mas não apenas. Além disso, o próprio romancista nos alerta para não lermos o romance desse modo, ao escolher para epígrafe um trecho das memórias de Saramago em que ele define autobiografia da seguinte forma

Um dia escrevi que tudo é autobiografia (...). Queria eu dizer então que, vivendo rodeado de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais. Seja como for, que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará, amanhã, com sua própria mão, a imagem que o contempla. (SARAMAGO, *apud* PEIXOTO, 2019, p.5)

O argumento de Saramago, de que tudo é autobiografia, se sustenta no bastante conhecido empenho dele em chamar a responsabilidade para si, na condição de escritor. A negação de que os textos tenham uma instância narrativa, uma voz propositadamente construída como um mecanismo discursivo é também parte desse empe-

nho em não delegar a autoridade. Nesse sentido, o consolo oferecido na citação “que os leitores se tranquilizem” é enganador. A não ser que aceitem e façam da instabilidade o deleite, já que a imagem oferecida hoje estará desfeita amanhã.

Creio ser possível afirmar que Peixoto não apenas aceitou a instabilidade como fez dela mote para escrever um romance em que pinça do mundo empírico dois escritores, um deles o próprio Peixoto, e os transforma em personagens.

Figurar escritores e conseqüentemente a escrita resulta em produtivas reflexões metalinguísticas e essa figuração se converteu, assim considera a professora Leyla Perrone-Moisés e eu concordo com ela, em uma tendência. Dentre o que chama de mutações da literatura no século XXI, título de uma coletânea publicada em 2016, a professora destaca que o número significativo de produções romanescas que ficcionalizam escritores permite que se busque um nome para elas. Sem um qualificativo que as especifique, a professora as chama de “subgênero do romance” e data o início da intensificação da produção no final do século XX. No caso do Brasil, *Em liberdade*, de Silvano Santiago, de 1981. Em Portugal, *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984<sup>3</sup>. Para solidificar seus argumentos, no artigo em que se dedica especificamente a esses textos, a professora faz duas listagens de romances, uma com autores de diversas nacionalidades e outra apenas com autores brasileiros<sup>4</sup>.

3. A professora não menciona, mas em Portugal, antes de Saramago, em 1979, Agustina Bessa-lúis publicou *Fanny Owen*, romance em que Camilo Castelo Branco é um dos personagens principais.

4. *Verão em Baden-Baden*, de Leonid Tsípkín (1981); *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes (1984); *Foe* (1986) e *O mestre de Petersburgo* (1994), de J. M. Coetzee; *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, de Bernard-Henri Lévy (1988); *Adieu Kafka*, de Bernard Pingaud (1989); *Rimbaud, o filho*, de Pierre Michon (1991); *Isidore*, de Jeremy Reed (1991); *Lord Byron's novel*, de John

Há vários efeitos dessa tendência. Todos contribuem e muito para estabelecer ou retomar de forma revigorada questões caras aos estudos literários. Uma delas diz respeito à morte do autor, a que Carlos Reis, em texto em que também se ocupa da ficcionalização de escritores, respondeu de forma bastante divertida: “Entretanto e para que conste: depois daquela morte anunciada, o autor ressuscitou e está de boa saúde.” (REIS, 2012, p.99). Há, portanto, alimento abundante para os estudiosos da literatura que se veem diante de obras produzidas por autores bastante experientes que julgam pertinente fazer uma visita aos meandros biográficos e bibliográficos de seus iguais.

Outra questão recolocada por esses romances é a da relação deles com a história literária e, por consequência, com a manutenção do cânone. No rastreamento feito pela professora Leyla, ela chama a atenção para a frequência da ficcionalização de autores da chamada alta modernidade nesses romances:

são exatamente os grandes autores desse período, isto é, da alta modernidade, que alguns dos melhores romancistas atuais transformam em personagens: Flaubert, Rimbaud, Dostoiévski, Henry James, Virginia Woolf, Pessoa... E não o fazem como uma revisão valorativa da história

---

Crowley (2005); *A quarentena*, de J. M. G. Le Clézio (1995); *Verlaine d'ardoise et de pluie*, de Guy Goffette (1996); *A casa de Virgínia W.*, de Alicia Giménez Bartlett (1997); *As horas*, de Michael Cunningham (1998); *A última estação: os momentos finais de Tolstói*, de Jay Parini (1990); *O mestre*, de Colm Tóibín (2004); *Author, Author*, de David Lodge (2004); *Oscar Wilde e os assassinatos à luz de velas*, de Gyles Brandreth (2007); *Kafka, l'éternel francé (roman)*, de Jacqueline Raoul-Duval (2011).

No Brasil, *Em liberdade*, de Silviano Santiago (1981); *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (1987); *Boca do inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Dias e Dias* (2002), de Ana Miranda; *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão (1991); *Cantos de outono: o romance da vida de Lautréamont*, de Ruy Câmara (2003); *Memorial de Buenos Aires*, de Antonio Fernando Borges (2006); *A secretária de Borges*, de Lúcia Bettencourt (2006); *A copista de Kafka*, de Wilson Bueno (2007); *Histórias de literatura e cegueira (Borges, João Cabral e Joyce)*, de Julián Fuks (2007); *Pauliceia dilacerada*, de Mário Chamie (2009); *Kafka e marca do corvo*, de Jeanette Rozsas (2009).

Podemos acrescentar o romance *Machado*, de Silviano Santiago, publicado em 2016.

literária “oficial”, pois a maioria deles mantém uma grande admiração por seus personagens e obras e, nesse sentido, confirmam o cânone oficial. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.147)

Para Carlos Reis, o movimento de ficcionalização dos escritores é uma constante na história literária. Nessa perspectiva, há um movimento anterior à tendência a que Perrone-Moisés se refere. A força da ficção é tal que ela se infiltra na história literária. O que os autores contemporâneos fazem é escancarar essa relação, na forma de romances. O professor Reis chama a atenção, por exemplo, para o seguinte questionamento: “para a história literária pura e dura, quem é mais personagem, Miguel de Cervantes ou Dom Quixote? Flaubert ou Madame Bovary? Tolstoi ou Anna Karenina?” (REIS, 2012, p.99)

Embora se possa afirmar que os romances que ficcionalizam escritores contribuem para o que a história literária também faz, no sentido de sedimentar uma memória literária, é preciso dizer que isso é feito de um modo muito particular. Quando esteticamente bem construídos, esses romances não apenas atualizam ou recolocam em cena um patrimônio literário e cultural, mas o fazem na forma de uma dupla problematização. Por um lado, a produção do escritor escolhido é posta em discussão. Por outro, a reflexão sobre o próprio gênero romance também é pautada. E, claro, é preciso afirmar que o conceito de biografia também é problematizado, inclusive no sentido de frustrar possíveis leitores mais curiosos em relação aos eventos mais pessoais dos escritores figurados. Se há uma evidência no conjunto dessa produção romanesca é justamente a de que os autores não se prendem a cronologias ou a pesquisas sobre eventos que poderiam ser concretamente documentados. Vejamos como se dá esse duplo movimento em *Autobiografia*.

Como dito, a obra de Saramago é trazida de diversas formas para a constituição do romance, seja no diálogo direto com *O ano da morte de Ricardo Reis*, seja na escolha de nomes de personagens, seja na retomada de conceitos defendidos por Saramago.

Para a discussão sobre o modo como *Autobiografia* coloca a própria literatura em discussão, elejo aqui o capítulo 20 do romance de Peixoto. Para chegar a ele, destaco que no final do 18 temos uma daquelas cenas típicas de suspense narrativo. Depois de muitas peripécias, José se depara com uma cena que surpreende a ele e a todos os leitores:

José distinguiu o emaranhado de um diálogo, distinguiu uma e outra voz, mas não quis acreditar. Apressou o passo, transformou-se numa vertigem entre divisões da casa, acreditando que os olhos haveriam de contradizer aquele equívoco. Mas não, os olhos apresentaram-lhe uma realidade intransigente. Na sala, sentados em cadeirões, muito espantados com a entrada intempestiva de José, estavam Bartolomeu e Saramago. (PEIXOTO, 2019, p.200, grifo meu)

A dificuldade de José em acreditar no que estava acontecendo é a mesma do leitor, que fora devidamente apresentado a Bartolomeu, um cidadão desejoso da volta de Salazar, muito decepcionado com a independência dos países colonizados por Portugal, especialmente Angola, onde fora rico proprietário da terra alheia. Encontrar esse homem em conversa mais que amigável, com ares de intimidade, com o seu exato oposto em termos políticos é mesmo uma cena capaz de fazer o personagem duvidar dos próprios olhos. Além da boa condução da tensão narrativa, que, como destacado, faz o leitor experimentar a expectativa de José, o texto estabelece outra. Afinal, depois da “realidade intransigente” de ter diante de si os dois homens tão diferentes e tão importantes para a sua trajetória, conversando como velhos amigos, o texto esconde por várias páginas a informação de que Bartolomeu e Saramago foram amigos na infância.

No trecho imediatamente seguinte ao enigmático “estavam Bartolomeu e Saramago”, temos (trata-se do início do capítulo 19) a reação de outro personagem ao receber essa informação: Fritz. Nesse momento, portanto, nos é revelado que Fritz está lendo o mesmo romance que nós. O impacto que ele experimenta ao ler/ver Bartolomeu e Saramago conversando é o mesmo de José e, claro, do leitor. O agravante, bom agravante, registre-se, é que para o leitor é reservada outra informação tão ou mais surpreendente: a narrativa figura um personagem leitor para ela. Fritz, a essa altura da narrativa, está cego. Perde a visão abruptamente no voo de Lisboa para Goa, tal qual os personagens do *Ensaio sobre a cegueira*. A viagem para Goa tem como objetivo reencontrar o pai, que ela não via há muitos anos. É esse pai quem lê para ele:

Talvez por estar tão concentrado, Fritz exagerou na reação ao fim do capítulo, não segurou o queixo, ficou de boca aberta durante um longo segundo. O pai preparava-se para guardar o livro, voltaria à leitura no dia seguinte. [...] O pai de Fritz não colocava tanto empenho nessa curiosidade, ora porque lhe faltava relação com aquele velho colonialista [...], ora porque desconhecia aquele escritor português que tanto afetava o filho. (PEIXOTO, 2019, p.201)

A leitura é retomada, mas, ao contrário do que Fritz e também nós esperávamos, a narrativa se concentra, primeiramente, em outra personagem. Lídia, vivendo seu último dia de visita à família em Cabo Verde, é a escolhida. O capítulo é constituído de três blocos. No primeiro, como dito, o narrador fica com Lídia. No segundo, voltamos a Fritz e seus pensamentos sobre a narrativa “Afinal, por que estava Saramago em casa de Bartolomeu?” (PEIXOTO, 2019, p.206). No último bloco, o texto retorna a José, mas, num salto temporal, o vemos acordar em casa, no dia seguinte ao espanto de encontrar Saramago “instalado e natural” (PEIXOTO, 2019, p.207)

na casa de Bartolomeu. A opção, portanto, é por fazer a memória do personagem contar a nós e a Fritz que os dois eram afinal amigos de infância e que o motivo da visita era a doença de Bartolomeu: câncer no pâncreas. Ao rememorar esse dado, José se sente duplamente traído, afinal, estava escrevendo uma biografia de Saramago e convivia com uma testemunha ocular de uma parte pouco acessível de seu biografado, sem ter sido disso informado. E, obviamente, se ressentido por Bartolomeu não ter contado que estava doente, o que, na interpretação de José, explica por que ele (Bartolomeu) pagara a viagem de Lúcia a Cabo Verde<sup>5</sup>.

O capítulo se encerra com a informação de que Saramago, ao sair da casa de Bartolomeu, marcara um encontro com José para o dia seguinte, este em que ele acorda com uma enorme ressaca e rememora os eventos do dia anterior. Nova expectativa se instaura, mas o capítulo 20, na íntegra, não vai atendê-la. Os interesses das pouco mais de quatro páginas desse capítulo são metalinguísticos. Nelas, temos um diálogo entre Saramago e Peixoto, agora como ocupantes de uma outra instância narrativa. Não são os mesmos dois Josés personagens escritores do romance *Autobiografia*, escrito por José Luís Peixoto. Nesse capítulo, há um empenho em fazer os dois Josés conversarem como se estivessem do lado de fora da narrativa, na condição de seres empíricos que, distanciados, discutem os rumos que o texto tomara até aquele momento. Saramago reclama do que considera pressa ou cansaço do autor que teriam feito a narrativa exagerar na explicação de detalhes inseridos com vagar no texto e que deveriam ter sido melhor aproveitados: “Mas por que

5.O empenho em conseguir o dinheiro para a viagem, no jogo de cartas, não dera certo. José chega a apostar o carro de Bartolomeu e o perde. Para recuperá-lo, José aceita ter uma relação sexual com o ganhador. Esse é mais um dos muitos fracassos do personagem.

tantas explicações no fim do capítulo 19? Fiquei com a impressão de que descarregou um caminhão de explicações em cima do leitor. [...] Não crê que as explicações inferiorizam o leitor?” (PEIXOTO, 2019, p.211). Peixoto responde que se promover explicações pode soar como demasiado, seria melhor que Saramago não as pedisse, como acabara de fazer. Melhor seria, e é o que ele tenta fazer, mudar de assunto. E passa a compartilhar as angústias de escrever a biografia que lhe fora encomendada. Não há exatamente uma mudança de assunto, portanto, já que seguem falando sobre as dificuldades de escrever. Saramago, mais experiente, consola Peixoto dizendo que é preciso persistir, mas também que a angústia e o desconforto são inerentes ao processo de escrita. Não há como escapar, se se quer ser escritor. Saramago e Peixoto, personagens que discutem as agruras da profissão, ainda que, neste momento, não se confundam com os Josés da narrativa em processo, são finalmente percebidos como sendo ficcionais. O segredo, várias vezes referido ao longo do romance, não era outro senão uma explicitação metalinguística, conforme se esclarece no seguinte trecho do diálogo:

Lembra-se de ter dito que somos a mesma pessoa? O segredo, lembra-se do segredo? Se somos a mesma pessoa, como declarou, está a fazer essas afirmações para si próprio.

Claro que me lembro do segredo, mas não cheguei a contar-lho. Como soube que somos a mesma pessoa?

Fui eu que escrevi o romance, como poderia não saber? Certamente não esqueceu que escrevi o romance. Lembra-se de tê-lo pedido por telefone ao seu editor, de recebê-lo por correio em Lanzarote? Lembra-se do tempo que passou a lê-lo? (PEIXOTO, 2019, p. 212)

Como em muitos dos romances em que temos a figuração de escritores empíricos, *Autobiografia* também aposta em uma discussão que, para os leitores profissionais, pode ser chamada de teórica.

Naturalmente, essa discussão reverbera de modos diferentes sobre leitores diferentes, mas, para o entendimento que se busca aqui neste texto, é inegável que o romance de Peixoto se alinha à tendência destacada por Perrone-Moisés. O subgênero do romance a que a professora se refere coloca em segundo plano as preocupações propriamente biográficas para encenar, de forma mais ampla, as relações entre a ficção e o chamado real. Em *Autobiografia*, a analogia com um caleidoscópio que faz e desfaz imagens é pertinente. Essas imagens oferecem aos leitores alguma estabilidade, apenas para logo a seguir retirá-la, de modo a manter em situação de teste os limites da ficção.

Umberto Eco, em uma síntese bastante feliz, ajuda a compreender esse intrincado movimento da ficção:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem que de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finge* dizer a verdade. Aceitamos o pacto ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p.81, destaques no original)

A norma básica, em casos como o do romance *Autobiografia*, é lembrada e relembra várias vezes aos leitores, no corpo do texto. São como que lembretes que vão sendo colocados estrategicamente para que não se esqueça que é de ficção que se está tratando. As interrupções no fluxo do enredo convidam a uma participação mais ativa, a uma reflexão sobre as escolhas feitas para a construção daquele texto, mas que, por extensão, incitam a que se mobilize o repertório de cada leitor. Por exemplo, ainda no capítulo 20, Peixoto faz uma consideração que, metonimicamente, representa a de muitos leitores a essa altura do romance: as leis da física são violadas se

se compreende serem ele e Saramago a mesma pessoa. A isso, Saramago responde: “Se veio para a literatura à procura de ciência, está no lugar errado.” (PEIXOTO, 2019, p.214). Podemos concordar que se Umberto Eco explicita que é preciso aceitar as normas do jogo, ficções como *Autobiografia*, generosamente, colocam essas normas em evidência e as discutem com seus leitores.

O ponto nevrálgico é sempre o mesmo: como a ficção se relaciona com o real. As escolhas são sempre de aproximação ou de afastamento, mas os efeitos são muito diversos. Em *Autobiografia*, Peixoto pinça a si mesmo do mundo real, faz-se personagem e, nesse processo, pinça também Saramago. Podemos ler nessa escolha uma grande homenagem ao ganhador do Nobel, mas, além dela, o romance de Peixoto promove um tributo à literatura e sua força. Por essa trilha, é possível ler o romance como um manifesto. Mais que uma declaração de amor, como as muitas que conhecemos, em geral vazias, em que se defende a literatura com clichês, no romance de Peixoto, o manifesto é mais discreto, mas nem por isso pouco eficiente.

## REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PEIXOTO, José Luís. **Autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os escritores como personagens de ficção. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- REIS, Carlos. Eça de Queirós e a personagem como ficção. **Revista de Estudos Literários**, [S.l.], v. 6, p. 29-60, mar. 2018. ISSN 2183-847X. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/5416>
- REIS, Carlos A. A. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. **Revista de Estudos Literários**, [S.l.], v. 4, p. 43-68, jan. 2016. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2679>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

REIS, Carlos A. A. dos. **História literária e personagens da história:** os mártires da literatura. Uma coisa na ordem das coisas: estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Organizadores: Reis, Carlos; Bernardes, José Augusto Cardoso; Santana, Maria Helena. 1ª edição. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 95-120. Disponível em: <[digitalis.uc.pt/pt-pt/content/livro?id=38676](http://digitalis.uc.pt/pt-pt/content/livro?id=38676)>. Acesso em: 25 ago 2017.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

## CAPÍTULO 4

### A QUIMERA E O CÂNONE: ANJOS E BILAC<sup>1</sup>

Eunice de Moraes (UEPG)

*Criando na alma a estesia abstrusa da ânsia,  
Como Belerofonte com a Quimera  
Mato o ideal; crestro o sonho; achato a esfera  
E acho o odor de cadáver na fragrância! (...)*  
(Eu, Augusto dos Anjos)

Boa parte dos romances da escritora Ana Miranda revela o crescente interesse pela ficcionalização de vozes da literatura brasileira. Nota-se que o histórico em suas obras é quase sempre narrado através do modo biográfico. Isto se dá mais claramente em *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Dias e Dias* (2002) e, mais recentemente, *Semíramis* (2014) onde justamente os biografados são cânones da Literatura Brasileira (Gregório de Matos, Augusto dos

---

1. Este texto é parte integrante e adaptada da tese “Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda” (UFPR, 2009, p. 176-191).

Anjos, Gonçalves Dias e José de Alencar). Estes romances trazem uma discussão que se origina no posicionamento histórico dos escritores, passa por suas individualidades (sua história individual e social) e alcança a crítica literária canonizadora. Discutem tanto questões estruturais relacionadas à narrativa quanto questões temáticas relacionadas à história, à literatura brasileira e à formação do cânone.

No processo de interpretar ficcionalmente o passado, Ana Miranda oportuniza uma leitura não só do canônico, mas também de vários acontecimentos do Brasil do início do século XX, articulando-os no espaço da linguagem. *A última quimera* pode ser lida como resultado de uma intenção de Ana Miranda de trazer a figura do poeta paraibano em sua busca pelo “tudo-nada” expresso em sua produção poética, contrapondo-o a Olavo Bilac. Ambos estão inseridos num painel da sociedade intelectual literária, denominada “literatura sorriso da sociedade” (Barbosa, 1983, p. 62), marcada pela hipocrisia daqueles que dividem o Rio de Janeiro em “A cidade andrajosa e a cidade civilizada” (Barbosa, 1983, p. 63). O romance parece revelar que essa busca pelo tudo-nada resulta no caráter quimérico de Augusto em dois sentidos: o do poeta bizarro e o do poeta idealista, que acredita no potencial de sua obra e quer o seu reconhecimento.

Apropriações de textos como biografias<sup>2</sup>, cartas enviadas por Augusto à sua mãe, D. Córdula, e relatos históricos sobre a revolta da chibata, o governo de Hermes da Fonseca e sobre o impacto da chamada modernidade no Rio de Janeiro e mesmo os versos do poeta estão amarrados pelo discurso de um narrador tão angustiado

2.A biografia utilizada para demonstrar as apropriações discursivas do romance neste trabalho é a de Francisco de Assis Barbosa, publicada na 35ª edição do *Eu e outras poesias* (1983) que reproduz desde a 31ª edição (1971) o Elogio a Augusto dos Anjos por Orris Soares.

quanto o poeta Augusto dos Anjos. A partir deste arranjo narrativo o leitor é levado a pensar sobre a sociedade intelectual da época e, por extensão, sobre a de hoje.

Assim, para a análise da narrativa serão úteis as definições de Linda Hutcheon para a paródia, como o modo de apropriação discursiva, configurada na construção formal e temática do romance *A última quimera* e para a ironia, como estratégia retórica que permite ao seu descodificador interpretar e avaliar o que está posto como convenção. A paródia, segundo Hutcheon, é: “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) É, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. (HUTCHEON, 1989, p. 18)

Percebe-se, assim, que não há como reconhecer uma construção como paródia sem procurar nela a “inversão irônica”. A ironia, enquanto, estratégia retórica, acontece pela interpretação feita pelo seu descodificador, ou seja, precisa ser reconhecida pelo leitor. Enquanto a paródia recusa a unitextualidade, a ironia recusa a univocalidade. Em uma há a sobreposição de dois contextos textuais e na outra a de dois significados. Sobre a ironia Hutcheon nos diz:

Dada a estrutura formal da paródia, (...) a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmino (semântico) da mesma maneira que a paródia é um assinalar de diferenças, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais em vez de semânticos). (HUTCHEON, 1989, p.74)

Serão apresentadas mais adiante alguns recortes do romance que o caracterizam como construção paródica e irônica. Antes, é preciso destacar que a descodificação irônica depende deste reconhecimento da construção paródica. Assim, os trechos escolhidos para análise

são reconstruções paródicas claras dos textos certamente pesquisados pela autora e assinalam a desconstrução do conceito de cânone ou pelo menos a sua discussão no romance. O romance, diferente de outros da autora que tratam de personagens da história literária, não apresenta notas ou referências bibliográficas ao final. Deste modo, não temos a referência exata dos trechos apresentados entre aspas durante a narrativa. Porém, a ideia de que há colagens e/ou apropriações discursivas diversas basta para buscarmos as relações intertextuais claras ou simplesmente possíveis que o romance propõe e interpretar estas relações, considerando as “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”. (HUTCHEON, 2000, p.27)

A narrativa está dividida em cinco partes intituladas: “Rio de Janeiro (12/11/1914)”; “A viagem”; “Leopoldina, MG”; “De volta para o Rio de Janeiro” e “Epílogo”. Para cada uma das partes há uma subdivisão com subtítulos que se desdobra em vários capítulos curtos e dinâmicos, marcando a influência do cinema e da televisão na expressão literária do final do século XX. Há ainda nesta estrutura, um texto de abertura denominado *La Quimera*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, que funciona como relato das definições de “Quimera”, desde a sua primeira aparição na *Iliada*, de Homero, até o conceito apresentado pelos dicionários hoje: produto da imaginação, ilusão, utopia, fantasia e que metaforiza a busca constante do homem por algo superior.

Antes de entrar na análise textual do romance, observo que a divisão das partes da narrativa apontam para um percurso espacial externo do narrador (Rio de Janeiro – Leopoldina – Rio de Janeiro), en-

quanto que capítulos como “A plenitude da existência”, “Eu”, “A luz lasciva do luar”, “A triste Dama das Camélias”, “O morcego tísico”, etc. revelam o espaço interior do narrador: suas memórias e reflexões sobre Augusto dos Anjos. O conflito existencial de Augusto dos Anjos que contrasta o material e o essencial parece coexistir no narrador e fazer dele uma representação da mesma busca pelo “tudo-nada” da produção augustiana. O narrador é, neste sentido, síntese e antítese do processo vivido pelo poeta de *Versos íntimos*. Síntese porque conhece, ambiciona e esteve próximo, como uma sombra, da vida de Augusto dos Anjos e antítese porque alcança o reconhecimento acadêmico buscado por Augusto, aproximando-se de Olavo Bilac, contraponto maior da figura de Augusto dos Anjos no romance.

Esta é, sem dúvida, a grande ironia presente no processo de apropriação paródica de que é composto este romance de Ana Miranda. Hoje temos ambos como poetas canônicos da literatura brasileira, mas o que se discute no romance é o processo de formação destes cânones que se dá de forma bastante diferente. A alternância da narrativa, focalizando ora Augusto, ora Bilac, nos leva a refletir sobre o que é o cânone e sobre a sua construção, sobre o que é centro e o que é margem. Para isso, o narrador joga com informações biográficas que revelam aspectos da fragilidade humana de ambos, construindo o canônico através de sua desconstrução. Augusto dos Anjos ocupa duplamente as posições de centro e margem. Centro sob o ponto de vista do narrador-personagem, distanciado temporalmente, e margem sob o ponto de vista de Bilac e da sociedade literária da época. O paradoxo parece ser a figura em que melhor se realiza a ironia avaliadora. Neste caso, parece questionar o valor destas posições (centro e margem) e propor a ideia de que o cânone é um elemento instituído

historicamente que transita entre centro e margem, porque é uma construção discursiva que pode ser eleita ou não pelo enunciador.

Inicia-se a primeira parte do romance com “A plenitude da existência”. Neste capítulo o narrador, em primeira pessoa, situa um tempo/espço evocado pela recordação. A narrativa se abre numa madrugada de 12 de novembro de 1914, dia da morte de Augusto dos Anjos. O cenário é o Rio de Janeiro, palco de discussões sobre a arte, espaço para o reconhecimento (ou não) de poetas como Olavo Bilac, que se fazia presente representando a consagração literária almejada por todos os jovens escritores brasileiros. O narrador-personagem, não nominado, revela-se como uma das poucas amizades de Augusto dos Anjos e é pelas suas recordações que o leitor recupera a vida do poeta.

Seu discurso é o da memória sobre catorze anos passados. Nas primeiras quatro partes apresenta o episódio da morte de Augusto, a ida ao velório e o retorno ao Rio de Janeiro. No Epílogo, “A roda da vida”, o narrador refere-se ao seu momento presente, 1928, fixando a distância temporal em relação ao narrado e deslocando-se continuamente no tempo, rompendo a barreira pragmática do tempo histórico. Inicia localizando-nos em 1914 e ao final entendemos a sua localização temporal quando diz: “Hoje abro o jornal do *Commércio* e leio que o livro de Augusto foi reeditado e para surpresa de todos a tiragem de 3 mil exemplares esgotou-se em 4 dias”<sup>3</sup> (p. 314). O narrador refere-se à terceira edição do *Eu* (1928), publicada pela Livraria Castilho com o título *Eu e outras poesias*. Informações sobre esta edição estão na biografia composta

---

3.As citações seguintes, referentes ao romance *A última quimera*, serão dadas apenas pela indicação da página.

por Francisco de Assis Barbosa e a comparação da fala do narrador com o texto do biógrafo nos permite reconhecer, além da marca temporal, a transposição paródica do discurso, cito:

Em 1928 a Livraria Castilho lançou a 3ª edição do *Eu*. (...) Castilho poderia esperar tudo, menos o que aconteceu: sucesso de venda. Godin da Fonseca, em crônica publicada no jornal *Crítica*, diz que em menos de 2 meses venderam-se 5.500 exemplares. Exagero ou não, a verdade é que, no ultraconservador *Jornal do Comércio*, Medeiros e Albuquerque garante que o livro “representa o mais espantoso sucesso de livraria nos últimos tempos: 3.000 volumes escoados em quinze dias. (BARBOSA, 1983, p. 68 – 69)

Observo que a apropriação do texto biográfico se dá marcando a diferença e não a semelhança. Ao transpor a informação para o contexto ficcional, o “exagero” de vendagem garantido por Medeiros e Albuquerque é apresentado com um exagero ainda maior. Esta diferença possibilita ao leitor uma sobreposição dos dois textos que o levará ao questionamento do texto biográfico quando o autor afirma “a verdade é que” ou “garante”. Por outro lado, as duas vozes discursivas (biografia e romance) querem demonstrar o reconhecimento do poeta Augusto dos Anjos em 1928. Não importa se os volumes foram escoados em quinze ou quatro dias “Augusto venceu, mas não pode saber disso, é tarde de mais.” Sentencia o narrador do romance.

O mundo narrado se organiza a partir deste narrador que revela sua paixão por tudo que está relacionado a Augusto dos Anjos, principalmente por sua poesia e sua esposa, Ester Fialho. Estável financeiramente, boêmio, vive com uma espécie de Dama das Camélias (Camila) tísica “sem regeneração porque não houve pecado” (p. 90). Este narrador guarda sua produção poética, como se escondesse o seu eu, que o consagrará “Príncipe dos Poetas” após a morte de Olavo Bilac e após o reconhecimento da obra de Augusto dos

Anjos. Assim, há um percurso no romance que nos leva a refletir sobre o processo de formação do cânone e essa reflexão está posta pelo modo de construção da narrativa. O narrador testemunha a vida de Augusto, pois diz ser seu amigo de infância, e constrói uma narrativa em que Olavo Bilac, poeta louvado pela crítica da época, é o contraponto para a discussão sobre o reconhecimento ou o não reconhecimento da poesia Augustiana desde a sua primeira edição. Enquanto a narrativa parece reclamar um olhar mais cuidadoso aos novos poetas, a figura do narrador anônimo, que será eleito “Príncipe dos Poetas” no final do romance, mostra que grandes e louvados poetas de hoje poderão ser anônimos no futuro.

O encontro entre poetas eleitos e desconhecidos marca o início e o fim do romance. No início, o episódio do encontro entre Olavo Bilac e o narrador tem base na nota biográfica de Francisco de Assis Barbosa, já o do epílogo é repetição com diferença crítica do episódio inicial, propondo a idéia de um retorno com diferença. Segundo a nota biográfica, o encontro dos amigos de Augusto dos Anjos, Órris Soares e Heitor Lima, com Bilac ocorre dias após a morte do poeta e o poema declamado por Heitor Lima é *versos a um coveiro* e não *Versos íntimos* como está posto no romance. Cito:

Dias depois de sua morte (a de Augusto dos Anjos) ocorrida em Leopoldina, Órris Soares e Heitor Lima caminhavam pela Avenida Central e pararam na porta da casa Lopes Fernandes para cumprimentar Olavo Bilac. O príncipe dos poetas notou a tristeza dos dois amigos, que acabaram de saber a notícia.

\_ E quem é este Augusto dos Anjos? – Perguntou.

Diante do espanto de seus interlocutores, Bilac insistiu:

\_ Grande poeta? Não o conheço. Nunca ouvi falar nesse nome. Sabem alguma coisa dele?

Heitor Lima recitou o soneto: *Versos a um covheiro*. Bilac ouviu pacientemente, sem interrompê-lo. E, depois que o amigo terminou o último verso, sentenciou com um sorriso de superioridade:

\_ Era este o poeta? Ah, então fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa. (BARBOSA, 1983, p. 68)

Comparando o trecho biográfico acima com o narrado no romance, observamos as seguintes diferenças: quem recita o poema *Versos íntimos* é o narrador anônimo; o colóquio se dá na Rua do Ouvidor e não na Avenida Central descrita por Oscar Lopes em crônica como “triste corredor de derradeira classe” (Barbosa, 1983, p. 63). Também o “sorriso de superioridade” de Bilac é substituído por um “ar de perturbação”. Estas diferenças entre um texto e outro, aliada à diferença contextual de cada um, parecem ser essenciais para a decodificação da ironia que ocorre no encontro ou quando da sobreposição das vozes discursivas (biografia e ficção) presentes no texto romanesco. A declamação de *Versos íntimos* responde mais ao propósito do romance: falar de Augusto dos Anjos como o poeta enterrado com sua última quimera: ser reconhecido por sua produção poética e, ao mesmo tempo, de toda aspiração ao canônico presente no narrador e em Olavo Bilac. O poema *Versos a um covheiro* trata do enterro da matéria e *versos íntimos* do enterro do sonho, da utopia, da última quimera. Declamá-lo a Bilac significa reclamar o não reconhecimento de Augusto como um grande poeta pela crítica e, simultaneamente, igualar o marginal e o canônico pela certeza da morte e pela dúvida sobre a imortalidade. A perturbação de Bilac contrapondo-se ao “sorriso de superioridade” é uma inversão irônica resultante da troca do poema declamado. A fuga de Bilac após a declamação se dá no romance mais pelo fato de não conhecer o poeta do que pelo desgostar do poema, tanto que depois retorna com o

livro nas mãos. Há, de certo modo, uma apresentação menos arrogante de Bilac em *A última quimera*, até porque a evocação do poeta parnasiano, eleito Príncipe dos Poetas e representante maior daquela literatura elitista do final do século XIX e início do século XX, se dá porque o narrador o considera como a figura de um deus das letras, como se pode ver em: “[...] Sinto pudor de dirigir-me a este homem ereto, formoso, rutilante, recém-chegado de Paris, em seu tom de poeta supremo, com quem um simples passeio na Rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária”. (MIRANDA, p. 11).

A alternância entre a exaltação de Bilac e a de Augusto dos Anjos durante a narrativa faz com que se considere a relatividade das leituras feitas pelos críticos em determinados momentos, visto que Augusto, após sua morte, passa por um processo de reavaliação, assumindo papel representativo na história da literatura brasileira. O narrador traça o perfil dos dois poetas, contrapondo-os propositalmente, levando o leitor a uma reflexão sobre o valor da literatura pura, verdadeira, profunda, manifestação plena da alma do poeta, como descreve Órris Soares a poesia de Augusto dos Anjos em seu *Elogio a Augusto dos Anjos*<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, o narrador observa, pela figura de Bilac, certa representação do Rio de Janeiro da época. A crítica aos intelectuais, companheiros de Bilac, aparece assim no romance:

Disse (*Augusto*) que o Rio era uma cidade que premiava as falcatruas. Os honestos, os sonhadores, eram considerados bestas idiotas. Dentre os poetas, grassava o convencionalismo imbecil de **Anibal Tavares**, **Teófilo Pacheco**, a camarilha inteligente, competindo em bovarismo com letrados de Buenos Aires e Paris. Os intelectuais só se preocupavam com futilidades, como a estátua a Eça de Queiróz. Gente como Coelho Neto, João do Rio, grandes homens da literatura, enchiam páginas e

---

4. Texto acrescido à obra *Eu e outras poesias* em sua 31ª edição (1971) e ainda presente na 35ª edição (1983), a qual utilizamos como fonte para este trabalho.

páginas de folhas com “assunto tão palpitante”. (MIRANDA, p.33-negritos meus).

Esta visão colocada como sendo a do poeta do *Eu* é, mais uma vez, apropriada do texto de Assis Barbosa e os nomes dos autores citados no texto ficcional como adeptos do “convencionalismo imbecil” estão rearranjados. Não que isso colabore para um possível não comprometimento da narrativa ficcional com os nomes citados, ao contrário, parece reforçar a idéia de que os nomes não merecem ser lembrados. Por outro lado, há ironia na mistura entre os nomes, marcando a diferença dos nomes ficcionais com referência clara aos nomes apresentados pelo texto biográfico de Assis Barbosa, cito:

em junho de 1912, o que realmente empolgava as rodas literárias era a idéia de Medeiros e Albuquerque para que se levantasse no Rio de Janeiro uma estátua a Eça de Queiróz (...). Entrevistas de Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, Felinto d’Almeida e Félix Pacheco enchiam colunas de jornais, a respeito de assunto tão palpitante. Abel Hermant e Sem passavam pelo Rio, a caminho de Buenos Aires. (...) A Srta. Nair de Tefé, caricaturista e declamadora, dava recitais de poesia francesa no *five-o-clock-tea* do Clube dos Diários. Quanto a livros de poesias, a atenção dos grandes nomes estava voltada para *Rimas*, de **Aníbal Teófilo**; *Miriam*, de **Adelmar Tavares**; *Estos e Pausas*, de **Félix Pacheco**, cujo conteúdo não destoava dos padrões oficialmente consagrado. Esses livros, sim, tinham condições para o sucesso de crítica.(...) (BARBOSA, 1983, p. 68. [Negritos meus]).

As aspas usadas pelo narrador em “assunto tão palpitante” marcam a referência a um texto pesquisado sem determiná-lo completamente. O tom irônico do texto de Francisco de Assis Barbosa é mantido na fala do narrador que traduz a fala de Augusto. Assim, vemos o texto biográfico sendo reproduzido no romance de forma que a voz do biógrafo se confunde com a voz ficcional do poeta, como se Augusto antecipasse nos anos 20 a visão de Assis Barbosa apresentada nos anos 70. A troca dos nomes resulta numa ficcionalização dos autores que não destitui a relação com os nomes citados

no texto biográfico. Parece ser um jogo proposto para marcar o traço memorialista da narrativa, é o narrador que faz a troca dos nomes e não Augusto. Ao mesmo tempo, há a ideia de que misturar os nomes dos donos do “convencionalismo imbecil” é não distingui-los em nada, questionando sua importância para a história literária. Por outro lado, a ausência do nome de Bilac no trecho ficcional retira a crítica direta de Augusto sobre Bilac, mas o narrador trata de apresentar a posição contrária de Bilac sobre a estátua a Eça de Queirós: “Eu disse, citando Bilac, que viver no bronze era melhor do que não viver nem no bronze nem na carne, que não viver nem no bronze nem na carne era como não viver nem no céu nem no inferno, e nem viver em lugar nenhum”. (p.34)

Aqui a oposição Augusto X Bilac sobre a qual o narrador faz um movimento pendular entre o marginal e o canônico, em que reclama o reconhecimento de Augusto sem desmerecer o reconhecimento de Bilac. Há nas referências às diferenças entre os dois poetas a intenção de homenagem a ambos, mas sem deixar de avaliar criticamente a posição ocupada por eles na história da literatura brasileira que, certamente, está relacionada com o caráter hipócrita da sociedade intelectual do Rio de Janeiro do início do século XX.

Dando continuidade à discussão sobre a posição da crítica a respeito de Augusto dos Anjos, o narrador, no dia seguinte à publicação do *Eu*, vai direto aos jornais para ler as críticas na seção de literatura e, novamente, o romance recupera o texto de Assis Barbosa, parodiando seu estudo sobre a crítica feita por Oscar Lopes ao livro publicado, chegando a transcrever algumas expressões. Embora o romance não cite a referência bibliográfica, o trecho aparece entre aspas:

Vi a crítica feita por Oscar Lopes. Era uma nota pequena, ao lado de um longo elogio ao livro do Nilo Peçanha e amáveis referências, também derramadas, aos poemas de Canto e Melo. Para muita gente, Augusto dos Anjos “parecia apenas um desequilibrado”. Algumas das composições eram “perfeitamente estranhas e caracterizadas por um descaso por tudo quanto constituía a moeda corrente”, dizia o crítico. Chocado, após louvar a originalidade do livro, Oscar Lopes aconselhava Augusto a não se entregar a assuntos que repugnam o coração e desafiam as normas. (MIRANDA, p.42).

No texto biográfico a crítica está assim apresentada:

O aparecimento de um livro como *Eu*, no ambiente artificial do Rio de Janeiro, na segunda década do 1900, constituía alguma coisa de insólito e desafiador. Era a época em que predominava a literatura chamada “sorriso da sociedade”. O cronista d’*O País*, Oscar Lopes, que bem representava essa mentalidade, mostrou-se escandalizado, como que tocando no volume com a ponta dos dedos, para não sujar as mãos de sangue no vermelho do título que ocupava quase toda a capa. “O Sr. Augusto dos Anjos, autor de um livro de versos intitulado *Eu*, fez barulho logo à chegada. A muita gente ele parecerá apenas desequilibrado. O título escolhido para as suas poesias é de uma ousadia rara. Algumas das composições são perfeitamente estranhas e caracterizadas por um evidente descaso por tudo quanto constitui a moeda corrente, nas letras da nossa terra. Entretanto, passada a primeira impressão, o leitor verifica que dentro daquelas páginas palpita um espírito original, que tanto verseja – e sempre com um singular poder musical – sobre temas excessivamente bizarros, como entretece lindamente o famoso soneto *Vandalismo*”. Tinha talento, sem dúvida, mas não devia escrever sobre coisas que repugnavam ao convencionalismo. Diante do *Eu*, o requintadíssimo Oscar Lopes parece tão chocado quanto diante do espetáculo funambulesco dos mendigos na Avenida Central... (BARBOSA, 1983, p. 62-63).

A exaltação de Augusto pelo narrador do romance contrasta com a visão da crítica local, quando este diz: “Sorri em meu íntimo: finalmente Augusto estava trilhando o caminho dos grandes incompreendidos” (p. 43) como se a incompreensão fosse o indício do reconhecimento futuro e, a seguir, sobre a leitura dos poemas, diz: “Ah, que cadência majestosa, que êxtase, a que elevadas esferas me levou o poeta, enquanto me jogava sem piedade nos precipícios dos senti-

mentos mais verdadeiros, nos enigmas do universo;” (p. 43). A ideia de que a crítica negativa, assim como a positiva pode consagrar um nome está patente neste jogo de opiniões inversas, pois o que sobra disso tudo é o nome de Augusto dos Anjos canônico, mas sempre à margem pelo seu caráter bizarro, tanto quanto o de Olavo Bilac. Neste caso, não é a posição marginal ou central do poeta em relação à crítica contemporânea que o eleva à quimérica posição canônica, mas a qualidade literária de sua produção, considerando-se a originalidade e a sinceridade como aspectos de primeira plana no processo avaliativo.

No capítulo *Eu* do romance, está apresentada a publicação da obra e sua recepção crítica, em 1912. Neste, a ordem temporal é quebrada, projetando o narrador de volta a 1914, na madrugada que deu início ao texto. Bilac, não só compra o livro de Augusto, como pede ao narrador/personagem que fale sobre o poeta, reavaliando sua opinião anterior, dizendo:

“Não compreendo como pude falar uma coisa daquelas”, ele diz. “Apesar das eripselas, quejandas sujidades, amor à porcaria que ressalta o monstruoso em seus versos, apesar do podre, da saliva, do pus, dos vermes, do cuspe, do escarro, apesar do idealismo metafísico meio pútrido, do pessimismo abúlico a serviço da filosofia haeckeliana, do monismo, da preocupação com o macabro. Apesar do fartum e das incestuosidades sanguíneas, o senhor Augusto dos Anjos foi um magnífico poeta. Misterioso, sombrio. (MIRANDA, p. 52).

Ora, não teria sido mais simples dizer apesar de tudo? O aparente reconhecimento de Bilac da qualidade da poesia de Augusto o humaniza, o redime de sua carranca inicial, mas não modifica sua opinião sobre a produção poética de Augusto dos anjos. Restou à poesia de Augusto três características: misterioso, sombrio e de rimas “esplendidamente originais”. Em todo caso, a importância da crítica bilaqueana reconhecida pelo narrador e por toda a sociedade

da época sinaliza o reconhecimento por Bilac da qualidade literária do *En* e isto significa o renascimento do poeta morto pelo elogio acadêmico de sua obra, ainda que se dê em situação informal.

Ao falar sobre a Tríade Parnasiana (Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira), o narrador se pergunta como poderia Bilac não conhecer a poesia de Augusto dos Anjos, tendo sido este membro da comissão que o elegera “Príncipe dos Poetas”.

Teria Bilac mentido para mim quando me disse nunca ter ouvido falar em Augusto? Provavelmente. Mas por quê? Talvez desconhecesse a poesia de Augusto; ou desejasse se eximir de dar opinião. É possível que sentisse inveja da alma de Augusto... (MIRANDA, p. 125).

Estes questionamentos vêm desconstruir a imagem de ser superior criada para Bilac até então e justificar a sua reação diante do poema declamado no início da narrativa. Observamos, assim, que o canônico Bilac é humanizado enquanto o humano Augusto recebe o aspecto elevado do canônico: o invejável, o quimérico.

O capítulo *A luz lasciva do luar*, composto por catorze subcapítulos, apresenta Bilac, sua produção e fatos da sua “vida exuberante” (Pontes, 1944). O narrador recorda-se de seu encontro com o poeta parnasiano em Paris e recupera episódios como os duelos com Mallet e com Raul Pompéia. O narrador provoca a reflexão sobre se não seria Augusto dos Anjos tão poeta quanto Olavo Bilac e no subcapítulo treze discute algumas questões sobre o cânone literário. Nele, o narrador discute a relatividade da permanência do poeta: Se seus versos são duráveis, se um livro é suficiente para perpetuá-lo, citando Rimbaut e Álvares de Azevedo, reconhecidos após a morte. Com Augusto seria diferente?

Com o capítulo *Morcego tísico*, o último da primeira parte, recupera-se o desentendimento ocorrido na Paraíba, que fez Augusto dos Anjos partir para o Rio de Janeiro, dentre outros fatos, e é lembrado o valor do poeta naquela província, mais uma vez reclamando-se o tratamento dispensado a Augusto:

Augusto era um poeta de talento, um homem ilustre, já que tinha certa fama na província, embora jovem estava perto da venerabilidade, iria engrandecer o nome da Paraíba entre as hostes intelectuais da metrópole, iria incendiar com seus versos as folhas das gazetas e poderia estender ao resto do país a inteligência e demais virtudes paraibanas. (...) O jovem que já era, aos vinte e quatro anos, discutido nas terlúrias noturnas realizadas na redação de *O Comércio*, na casa da Barão do Triúnfo, onde o consagraram como o brasileiro que poderia ter escrito *Fleurs du mal*. O que custava dar-lhe uma licença? (MIRANDA, p. 113 – 114).

E na terceira parte do romance a questão do cânone e das escolas literárias volta à tona, quando o narrador conhece um possível pretendente de Esther, recém-viúva. São discutidas as características do poeta e sua possível localização em algum estilo já definido, ao que o narrador diz:

As escolas são formadas por um sujeito que tem talento acompanhado por uma multidão de medíocres, como diz o paradoxo de Francis de Croisset. A poesia é o elemento abstrato, o espírito do objeto, o enigma da substância. As paixões despertam nossos sentimentos, mas nos tornam cegos; os apaixonados são os artistas; a paixão e a arte são as únicas chaves para se desvendar os segredos da vida. Se o satânico Baudelaire tivesse seguido alguma escola, não teria escrito as preciosidades que escreveu. (MIRANDA, p. 262)

O texto apropriado agora é o de Órris Soares *Elogio a Augusto dos Anjos* (1931):

A que escola se filiou? - A nenhuma. Se o homem vale por seus sentimentos, com dobradas razões o poeta, dada sua maior riqueza de sensações. Isso de escolas é esquadrinha para medíocres. Só existe uma regra de escrita – a do escritor apoderar-se de sua língua e manejá-la de acordo com seu individualíssimo sentir. (...) O paradoxo de Francis de

Croisset, um *dandy* das letras, por espirituoso, não é menos verdadeiro: *une école c'est quelqu'un qui a du talent et beaucoup d'autres qui n'en ont pas.*

(...)

Todo homem vibra por suas paixões. Se assim o homem em geral, pior o poeta em particular (...). A paixão é um acréscimo da alma, um alimento de força da sensibilidade. Quando Montesquieu afirma que ela faz sentir e nunca ver, ou toma a paixão pela explosão das paixões, ou esquece que é debaixo de seu império que se criam as formas da arte e se apreendem os segredos da vida. E tal só se consegue sentindo-se, vendo-se e compreendendo-se. (Soares *Apud* Barbosa, 1983, p.33)

E mais adiante Órris Soares acrescenta: “Se Baudelaire, o diabo de cornos e cauda, que importunou uma geração, houvesse seguido as pegadas de outrem, podiam se achar valores, mas não pepitas dentro de sua estrumeira”. (p. 34). O discurso de Órris Soares é apropriado por um narrador/personagem que muito elogiou a poesia de Bilac, o qual se filiou a uma escola e que, portanto, segundo o mesmo narrador, mentiu: “Os que se filiam a escolas são mentirosos, e Augusto jamais mentiu. Quanto mais conflagrados os tempos, mais ele era sincero.” (p. 263).

Questionar conceitos pré-determinados sobre a filiação de um artista a uma escola literária parece ser uma das propostas do romance que vem oferecer outra ideia do que seja a expressão artística. Diferenciando, mais uma vez, Augusto de Bilac. Dizer que “Parnasiano é aquele que despeja sobre seus leitores tudo que existe nos dicionários” (p. 261) é, sobretudo, romper com a idolatria de um dos defensores desta escola e deixar claro que a poesia de Augusto, apesar de (ou justamente por) não filiar-se a nenhuma escola, pode traduzir um nível de originalidade e sinceridade ainda maior. Deste modo, se constrói um discurso de valorização de Augusto, desconstruindo-se Olavo Bilac.

No final da quarta parte do romance, recupera-se novamente o poeta parnasiano: “depois de morto, passará por alguns anos de esquecimento, depois ressuscitará em glória plena. Ou não” (p. 305). A retomada é significativa, pois Olavo Bilac volta a ser enaltecido por ser visto como aquele que, ao lado de seus amigos,

revolucionou o mundo literário brasileiro. Antes de Bilac, ser poeta ou romancista era algo vergonhoso. (...) Não havia homens de letras no Brasil. Os intrépidos boêmios da Rua do Ouvidor não apenas levaram adiante a roda literária brasileira, dos românticos aos simbolistas, passando pelos parnasianos, como também amadureceram a figura do escritor e a nossa nacionalidade (MIRANDA, p. 305 – 306).

Nota-se que apesar da oposição entre os poetas, há o reconhecimento de ambos. O que se quer é justamente mostrar que as diferenças não marcam hierarquias ou sobreposição entre os poetas e que a posição marginal ou central diante da sociedade em que viveram não garante o reconhecimento futuro de suas obras. A importância de ambos os autores para a história da literatura brasileira é marcada mais pelas diferenças entre eles, do que pelas semelhanças. O trecho citado acima revela a importância de Olavo Bilac na luta pela valorização do escritor, enquanto profissional das letras, no Brasil. Luta esta da qual Augusto dos Anjos, de modo solitário em sua marginalidade literária, também participou, quando optou por ir ao Rio de Janeiro com a ideia fixa de publicar e ser reconhecido por sua obra poética. Há, nesta atitude de Augusto, um enfrentamento social em prol de uma quimera: o seu reconhecimento como escritor, como poeta brasileiro, pela sociedade literária do Rio de Janeiro.

Os versos do poeta “Vês, ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera” (p. 13), citados no início do romance, ganham sentido então. A “quimera” de Augusto, que é a mesma de Bilac e

de tantos escritores, segue com eles para o túmulo. Em “A roda da vida”, última parte do romance, apresenta-se o declínio de Bilac que, após um período de problemas de saúde e peregrinação para curar-se, sucumbe à morte. Comparado ao enterro Augusto (iguais na morte), que morrera quatro anos antes e que sequer tinha túmulo decente, o enterro de Bilac assinala também a diferença dentro da semelhança. Enterra-se a mesma quimera, seguida pela mesma ingratidão, mas revelando exatamente a posição literária do poeta d’*A profissão de fé*. Segundo o narrador do romance estavam presentes:

[...] todos os grandes da literatura, assim como alguns pequenos, os conferencistas do Instituto de Música, os membros da Academia, os que querem ocupar o seu lugar, os frequentadores dos Diários, do Beethoven, da Cancellar, da Rua do Ouvidor, os velhos petropolitanos, mulheres belas, viúvas negras, condessas, lavadeiras. Os jovens que o xingavam nas confeitarias voltaram a amar seus versos (MIRANDA, 2004, p. 318).

O intertexto aqui se faz com a biografia de Olavo Bilac e lembra, de forma irônica, a popularidade do poeta tanto em relação à elite cultural, quanto em relação às mulheres. A frase “os que querem ocupar o seu lugar” traz de volta os *versos íntimos* de Augusto “O beijo, amigo, é a véspera do escarro, a mão que afaga é a mesma que apedreja...”. O mesmo poeta, narrador do romance, que tanto exalta o valor de Bilac ocupará o seu lugar acadêmico.

A “Roda da vida” revela o caráter cíclico e relativo do canônico, o qual tem momentos de lembrança e esquecimento, adoração e repúdio, no processo de construção da história. Do mesmo modo, o narrador, poeta que inveja Augusto mais do que a Bilac, que só publicou após a morte de Augusto, é eleito “Príncipe dos poetas” após a morte de Olavo Bilac. Como a ocupar o lugar deste, o narrador é interpelado por uma poetisa admiradora tanto da obra de Augusto

quanto da dele. A poetisa, tal como o narrador o fez com Bilac no início de sua narrativa, declama um de seus poemas e ele, preocupado com a doença de Camila, sai “caminhando depressa, como se fugisse” (Miranda, 2004, p. 323).

A figura feminina nesta passagem sinaliza que há a repetição da cena, mas com diferença. Em 1928, projeta-se na sociedade brasileira uma voz feminina no campo da poesia, Gilka Machado, considerada escandalosa por Mário de Andrade e veementemente combatida pelos modernistas. Os versos de Gilka falam da condição feminina, expondo de forma ousada para a época o desejo da mulher se libertar das amarras machistas daqueles tempos. Em 1933, Gilka seria eleita “A maior poetisa do Brasil”, pela revista “O Malho”, da cidade do Rio de Janeiro. O fato de ser uma poetisa a interpelar o narrador aponta para as mudanças no espaço literário, assim como para a continuidade da resistência ao novo, ao inusitado. É sugestivo, portanto, a representação desta figura feminina que se apresenta como poeta diante do narrador eleito príncipe dos poetas. Mais uma vez o novo se apresenta, rompendo com a tradição. A sobreposição destas ideias e vozes contraditórias confirma o caráter irônico do contexto, há mudança e há negação à mudança, revelando um momento de transição na literatura modernista. Transição sem fechamento, pois há a permanência do passado apesar e mesmo através do novo.

A “roda da vida”, assim, parece ter mais aspecto espiralado, como ciclos em continuidade e sem fechamento. Como um retorno que se renova e que se modifica, desmanchando no ar tudo que é sólido, como diria Marshal Berman (Berman, 1996).

O romance *A última quimera* apresenta uma perspectiva pela qual põe em xeque a realidade, articulando-a através da apropriação paródica de textos sobre a vida e a obra de poetas como Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, além de oferecer uma representação ficcional dos costumes e dos acontecimentos do Rio de Janeiro do início do século XX. Esta construção da narrativa sob a forma de paródia que traz sempre a marca da diferença no âmago da semelhança é uma intersecção de textos que revelam uma avaliação irônica de conceitos convencionais como os de centro e de margem. Assim, o poeta rejeitado pela crítica visto à distância, torna-se paradoxalmente centro e margem e esta posição está sempre a alternar-se, considerando o ponto de vista sobre o poeta biografado (Augusto dos Anjos). A ironia é a parte semântica, se relaciona com o significado dos textos entrelaçados pelo processo paródico: é o não-dito deste entrelaçamento em face do que está dito. Nesta relação entre as vozes discursivas da paródia é que acontece a descodificação da ironia.

Assim, a última quimera de Augusto dos Anjos é a mesma para Olavo Bilac e será a mesma para o narrador-poeta, que acaba por ocupar o mesmo lugar do parnasiano e por realizar-se no desejo de Augusto. O narrador do romance revela-se, neste sentido, a incorporação do tudo-nada, pois o seu “eu” é mais desejo de ser o “eu” poético e humano de Augusto, que o de ser ele mesmo. Ser eleito Príncipe dos Poetas é mais a realização da quimera de Augusto que do narrador que queima seus versos, quando ocorre a primeira publicação do *Eu*. A sombra do poeta parece sobreviver, através deste narrador, para ver o seu reconhecimento póstero, em 1928.

A efemeridade da vida e a relatividade de tudo constitui um mundo em que a “quimera” se realiza com a morte (do poeta) e com a

imortalidade (de sua obra), igualando a quimera à busca pela canoni-  
zação ou pelo tudo-nada expresso na poesia de Augusto dos Anjos.

## REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto. **Eu e outras poesias**. 35ª Ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A Aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo: estudo sobre a narrativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. Concepção da história literária na formação. In: \_\_\_\_\_ **pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LUCKÁCS, Georg. **La novela histórica**. 2 ed. México: Ed. ERA, 1971.
- MENTON, Seymour. **La Nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIRANDA, Ana. **A última quimera**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Desmundo**. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Dias e Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PONTES, Eloy. **A vida exuberante de Olavo Bilac**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

## CAPÍTULO 5

# “IVANHOÉ” E UMA ADAPTAÇÃO PARA O ÉCRAN: A HISTÓRIA DE UM REI VINGADO E A TRANSPOSIÇÃO DE UMA COROA

Phelipe de Lima Cerdeira (UERJ)

*“[...] Irei por ódio, pra me alimentar  
Do prídigo cristão, Escuta, Jéssica,  
Cuida da casa; eu não quero ir;  
Há um mal que quer turvar o meu sossego,  
Pois esta noite eu sonhei com ouro.”*  
(SHAKESPEARE, 1990, p. 176)<sup>1</sup>.

Só um sentimento profundo da natureza humana tão latente é capaz de explicar a motivação de alguém para buscar um objetivo que, na grande maioria das vezes, será inatingível. Talvez, seja exata-

---

1.A presente epígrafe que abre este ensaio é subtraída da tradução realizada por Barbara Heliodora, em 1990, para a comédia trágica *O Mercador de Veneza*, publicada originalmente por William Shakespeare no final do século XVI.

mente a certeza pelo insucesso que conduza o ser humano a desafiar o possível, quebrando paradigmas solidamente estruturados pelo não esgotamento da reflexão e pela desconfiança de quem tem como aliado o medo de gostar do novo. E esse novo não precisa ser exatamente uma novidade, mas um olhar distinto, uma oportuna possibilidade para aquilo já então considerado conhecido. Em tal ponto de interseção é que se encontram paixões nada secretas, forças como o ódio e o amor, princípios motivadores de um indivíduo fragmentado em ditos tempos pós-modernos, tão bem delimitados por teóricos como Linda Hutcheon (1991). É nessa espécie de peça, de drama e tragédia a céu aberto, que se pretende delimitar o presente artigo.

O diálogo já fica estabelecido desde o início: o ódio é metáfora para quem, por muitas vezes, se viu às margens, supostamente inferior por sua condição diferente de criar; o ouro é o resultado, não necessariamente um prêmio, mas, sim, um presságio shakesperiano, simboliza que algo inevitável sucederá. O estabelecimento da lírica comparativa parece ser necessário, sobretudo quando o fruto desta reflexão contempla uma obra que transcendeu o literário para fazer parte do imaginário coletivo de muitas gerações.

Em cartaz, ao longo das próximas páginas, dar-se-á destaque especial a *Ivanhoé*, não somente ao que responde pela obra na literatura que congrega os planos histórico e ficcional, mas, também, aquele *Ivanhoé* que ganhou o sobrenome de “o vingador do rei”, materializado pela sétima arte.

## NÃO PARAR DE DIZER: A CONDIÇÃO DO CLÁSSICO VIRA PROTAGONISTA PARA ENSAIAR

Mas, antes de se enveredar pelos caminhos e pela ampla tensão existente durante a re-elaboração de uma obra para outra esfera – no caso, da literatura para o cinema –, é necessária a clareza da escolha do próprio objeto de estudo. O romance *Ivanhoé* de Sir Walter Scott, publicado em 1819, é um daqueles exemplos literários que seguem sendo re-escritos na presença e aos olhos dos seus receptores, mesmo na iminência do seu já segundo centenário de publicação. Entre outras explicações, pode-se inferir que grande parte da razão esteja contida em suas múltiplas conexões, a maneira pela qual o seu enredo se estrutura para formatar distintas possibilidades de leituras (tal como a adaptação estudada de Richard Thorpe, em 1952, para o cinema). Resumindo, trata-se daquele típico material discursivo tão metonimicamente nomeado por Ítalo Calvino como um “clássico”.

O adjetivo não é um mero redutor, uma eventual taxonomia para obrigar alguém a atestar ou não o valor de uma obra. Antes, trata-se da evidência de um livro que tem como fundamento a sua continuidade, a certeza de não ter terminado de dizer aquilo que havia almejado começar (CALVINO, 2007). *Ivanhoé* conjuga o necessário para habitar um seletor celeiro, lugar comum no qual estão distinguidos, segundo Calvino,

[...] aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e através de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes. (CALVINO, 2007, p. 11)

A partir da concepção do teórico, começa-se a entender que a obra estudada como ponto de partida para a versão fílmica – o ro-

mance do século XIX –, mais do que o estatuto e a etiqueta do clássico, também congrega na sua constituição a ideia do diálogo, a sua ligação com leituras que o precederam e, certamente, daquelas que ainda irão chegar. Vê-se o texto não enquanto um fundamento único, mas a partir do seu caráter multifacetado, o enfim “mosaico de citações” percebido por Julia Kristeva (HUTCHEON, 2011), “colado”, fragmento a fragmento, por inspirações, interpretações e rearranjos.

A proposta do presente ensaio é, assim, um desafio de fruição literária: abrir a primeira página de *Ivanhoé* de Walter Scott e enxergar, paralelamente, a imagem projetada de *Ivanhoé, o vingador do rei*, de Richard Thorpe. Durante essa experiência, a enumeração de elementos (diretos e indiretos), provenientes da historiografia literária e da própria natureza que fundamenta a arte das telonas. A lembrança do ódio contido em um certo Shylock por sua condição étnica, tão forte capaz de reverberar e se transformar nos judeus que realmente aparecem no romance de Scott; a busca pelo fundamento de um herói idealizado; o estatuto do beijo e a máxima do pacto entre os enamorados que emocionam os casais; cruzamentos de imagens e descrições visualmente nítidas para a contextualização dos leitores; enfim, a pré-disposição para se escutar o eco de Borges, personagem paralelo, lendo e vendo as duas obras a partir de uma biblioteca de Babel, localizada em todos os bairros dos quatro cantos do mundo, figura que é capaz de reforçar para todos que os livros (e por que não também os filmes?) sabem balbuciar. O que é pretendido com tal comparação? Entender o real potencial do romance *Ivanhoé* e seu o conseqüente resultado com uma adaptação para o écran.

## A TRADUÇÃO COMO A PRIMEIRA DAS ADAPTAÇÕES

Antes de se aproximar do campo da adaptação e de sua condição pós-moderna para a enunciação, é válido um adendo para se refletir a respeito de como romances como *Ivanhoé* são recebidos pela primeira vez por leitores que não têm o inglês como a sua língua materna. O fato de uma obra ser publicada em uma língua que não seja a mesma que a vernácula dos seus leitores implica, sem dúvida alguma, em uma nova passagem, ou bem dizendo, a primeira de todas as adaptações. Para viabilizar o presente estudo, por exemplo, a leitura do romance de Walter Scott foi estabelecida a partir da contemplação da obra em inglês e, ainda, a observação de duas traduções distintas, uma em português, datada do ano de 1972; e outra em espanhol, publicada em 1995. Não é foco desse trabalho dar privilégio e destaque para questões concernentes à técnica da tradução, naturalmente. O que se pretende é valorizar o quanto esse processo já pressupõe, embora não alterando a natureza da arte, um modo de adaptar, que jamais será fidedigno ao original. Tal premissa é destacada por Walter Benjamin, em seu ensaio *A tarefa do tradutor*: “(...) nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original.” (BENJAMIN, 2008, 30).

Após uma comparação entre as duas traduções e a obra de Walter Scott, percebeu-se o enfoque distinto dado por cada um dos tradutores, sendo que, na língua portuguesa, a busca foi pela conservação, dentro do possível, de muitos dos elementos scottianos. Isso não leva em conta apenas a estética da narrativa, mas, principalmente, a sua forma. Na tradução para o português, houve a preocupação da manutenção de todos os paratextos (citações diretas de outros

textos), que apareciam logo na abertura dos 44 capítulos do romance. Percebe-se, em contrapartida, que essa tradução não busca ser apenas uma repetição, mas uma produção distinta, relacionada com o contexto discursivo esperado. Dessa maneira, o próprio raciocínio de tradução ajuda na aproximação de um olhar que se pretende atribuir à adaptação, fundamentalmente díspar daquele atrelado pela dependência entre as fontes, e que será melhor entendido ao serem abordadas as questões pertinentes ao processo e o fenômeno que é conhecido como pós-modernismo.

## ENTRE O REINADO DO ORIGINAL E A PERDA DA FIDELIDADE

A partir das proposições iniciais e da maneira pela qual o raciocínio foi apresentado, é factível imaginar que a obra de Scott é delimitada como original não pelo seu estatuto de ter “nascido primeiro” no reino das artes, mas, sim, por aquele legado já comentado do ser clássico, pela sua capacidade de dialogar e de se transformar segundo novos olhares. É essa riqueza literária que instiga o interesse pela presente reflexão e, é claro, que permite a abertura para a adaptação como uma obra que é, antes de qualquer coisa, outra obra. Ivanhoé *não é apenas figura* scottiana, mas cavaleiro de cada um dos intertextos responsáveis pela sua materialização na zona do ficcional. Como diria Robert Stam, “O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior. (STAM, 2006, p. 22).

Assim, minimiza-se (já que extinguir é, de fato, ingenuidade) o pensamento de um “original” superior ao que vem depois, ou, pejorativamente falando, que recebe o selo da “cópia”. Partindo da

óptica de Genette e do seu conceito de hipertextualidade, a obra de Walter Scott não é hipotexto<sup>2</sup> (texto neutro e que dá origem a todos os demais), já que é constituído por outras ordens, seja por seus paratextos evidentes na formatação e escritura, seja pelas influências do discurso oral, uma espécie de canção lírica que passou de trovador a trovador. Portanto, estabelecer o romance *Ivanhoé* como algo hermético, intocável, denuncia não só a incompreensão do texto como um palimpsesto vivo, mas, principalmente, o distanciamento da percepção bakhtiniana que entende o gênero romanesco como algo aberto, capaz de congrega todos os demais discursos literários.

Vencidos tais limites antes estabelecidos e consagrados para uma obra, a adaptação alcança a condição de ser analisada como uma estrutura autônoma propriamente dita. Sem dúvida alguma, tal contexto foi amplamente possibilitado pelas buscas e fissuras causadas por vanguardas como o pós-modernismo. Em tempos onde os limites e as funções das artes parecem cada vez menos claros, tal como condensou Linda Hutcheon em sua obra seminal *Poética do pós-modernismo* (1947), ideais como o original e até mesmo a autoria são literalmente dinamitados. Isso não significa que esse recorte perceba um *Ivanhoé* que não seja de Walter Scott ou, no cinema, de Richard Thorpe. Trata-se apenas de versar retoricamente a respeito dos diversos discursos existentes, além do estímulo para dessacralizar aquilo que um dia foi empossado e que, até muito tempo, é tido como um cânone sem direitos de contestação. A grande proposta do pós-modernismo – e

---

2.O hipotexto, atribuído ao teórico Genette, está alicerçado, na verdade, no conceito de hipertexto e hipertextualidade, que destoam diretamente da atribuição contemporânea assumida para as esferas da tecnologia e do espaço virtual. Por hipertexto, Genette entende todos os textos que provém de outras fontes e que, de maneira especial, fazem parte de um novo texto. No momento em que a análise abordar a adaptação e sua relação com a obra original, será possível observar a utilização de tal termo.

que parece um grande legado para as adaptações – é o seu caráter de revisão e indagação, o mergulho no passado para se entender o presente sem que isso pressuponha, de alguma maneira, uma certeza absoluta (HUTCHEON, 1991).

Ao favorecer a recontextualização de uma obra, o pós-modernismo acabou provocando a quebra de outra estrutura cartesiana também determinante: a fidelidade. Não mais percebida como uma moeda de excelência, responsável por validar ou não a “obra que vem depois”, a adaptação perdeu grande parte de suas amarras e limitações, demonstrando ser concebida por uma construção “híbrida”, conceito tal qual Bakhtin havia imaginado. Na mesma esteira do texto como um “mosaico de citações”, isso significou enquadrar a adaptação por uma espécie de reunião de diversos discursos e mídias e, não, como anteriormente, o resultado simplista e improvável da existência de apenas uma fonte de inspiração. Cai por terra a necessidade de obedecer ou responder a alguém, valorizando uma expressão artística que mistura as palavras do enunciador e de tantos outros. Tal fenômeno é resumido por Robert Stam:

[...] a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. (STAM, 2006, p. 23).

O caráter da impureza e o ato de misturar passam a referendar as adaptações, desmistificando a real necessidade de ser “fiel”. A fidelidade está para a ordem da nova criação, da releitura e da possibilidade de ver algo com outros sentidos. Obviamente, toda essa revolução no plano da elaboração acabou impactando em cheio o comportamen-

to dos próprios leitores. A multiplicidade de informações e, como consequência, de suas organizações textuais passou a exigir um aguçamento e uma maior crítica de leitura. Para perceber todos os níveis de textualização de uma obra, começa a ser requisitado um repertório mais amplo, capaz de correlacionar e articular cada um dos discursos que compõem o texto. Sobre isso, Hutcheon pondera:

[...] exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. (HUTCHEON, 1991, p. 167).

A expectativa na instância da leitura acaba por fazer com que as adaptações estejam ainda mais ligadas com os seus leitores, promovendo, por isso, uma grande interação entre todos os envolvidos. No entanto, a relação entre as obras adaptadas e o seu universo de recepção – sobretudo aquele atrelado à perspectiva da crítica – não é assim tão harmônica e linear como se pode supor na pós-modernidade. Estigmas, pré-conceitos e resistências são comuns quando a esfera é trazida em questão. Exatamente por isso, parece necessário um aparte para esclarecer a resistência tomada por alguns quando o assunto é a adaptação, antes que o raciocínio dê continuidade e se aproxime do objeto pontual de estudo.

## A ADAPTAÇÃO: DO DESPRESTÍGIO AO TRONO ALMEJADO

O fato de a análise contemplar a adaptação de um romance para uma dita mídia de entretenimento acaba exigindo um caminho pela fortuna crítica que comenta tal processo. A partir da enumeração de Robert Stam, a proposta dessa análise é, ao menos, refletir sobre como

muitos teóricos ainda consideram, de maneira cristalizada, a superioridade axiomática da literatura em relação ao cinema. Em certo aspecto, tal proposição revela o foco subjetivo de análise de uma adaptação, ponto que, pretende-se, superar ao longo do ensaio e, é claro, no momento de vislumbrar como o *Ivanhoé* de Walter Scott foi re-lido para se transformar no *Ivanhoé, o vingador do rei*, de Richard Thorpe.

De maneira geral, a adaptação que envolve a literatura para o cinema ainda convive com opiniões resistentes ao processo de passagem de uma mídia para outra, principalmente por estas ainda esperaram que tal ação tenha que ocorrer literalmente, ou seja, contemplando exatamente os mesmos elementos, da mesma forma em que estão listados, com o mesmo grau de evidência para cada um, ainda que esse “mesmo” signifique uma redundante apatia e inconformidade. Essa retórica padrão acaba se utilizando, como diria Stam, “de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado”. (STAM, 2006, p. 20). O foco, por isso, é alicerçado não somente diante da perspectiva da primazia literária, mas, também, da não contemplação de uma rede simbólica capaz de “ganhar” e assegurar o sentido com estratégias que sejam fundamentalmente distintas das utilizadas no romance, muito mais viáveis para o exercício narrativo cinematográfico. Isso não quer dizer que, necessariamente, toda adaptação pode vir a ser surpreendente ou que atinja o seu objetivo de levar o significado de uma obra para outra mídia. Nesse sentido, há de se esperar a evidente habilidade adaptativa e um recorte que seja coerente à rede simbólica abrangida pela obra-fonte.

Voltando ao suspeito terreno em que reinam o ganhar e o perder, reitera-se a importante valia do pensamento de Robert Stam para que

sejam respeitadas as devidas diferenças de cada arte, contemplando o seu contexto e a sua busca particular. Caso contrário, parece ser inevitável que a adaptação para o cinema seja encarada como um esforço negativo de dissipação de uma obra da literatura, incorrendo em uma realidade carregada de preconceito, tal como pode ser visto a seguir:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. (STAM, 2006, p. 19-20).

Profanar, violar, vulgarizar, entre tantas outras atribuições negativas, parecem ser mesmo títulos duros para quem, no fundo, deseja (re)criar, (re)fazer e refletir. A grande incumbência defectiva, por tudo isso, não poderia partir de uma simples decisão crítica de gostar ou não do que se vê. Antes, vale considerar um conjunto complexo de aspectos, os quais acabam por entender a adaptação como um grande sinônimo de perigo. Entre eles, é possível citar os seguintes: o estatuto da antiguidade (baliza que, no Ocidente, faz entender a literatura como aquela arte primeira, com aval de ser “maior” e mais respeitável diante das demais); o pensamento dicotômico (responsável por validar aquela impressão que o ganho do cinema significa a perda para a literatura); a iconofobia (tentativa de resistência e predominância das artes visuais); a logofilia (remonta à sacralidade da palavra, destacando uma cultura estruturada a partir dos livros); a anti-corporalidade (resistência por ver materializados personagens e descrições que antes estavam apenas na imaginação); e, ainda, a carga parasitária dos filmes que têm sua origem adaptada do plano literário (STAM, 2006).

Quanto ao último aspecto, vale ainda destacar que o parasitismo, mais do que criticar a passagem da literatura para o cinema, evoca o fato de que o filme, por ter em seu cerne outra obra, acaba por ser inferior não somente àquela que o inspira, mas, estranhamente, à própria gênese do cinema, já que não é uma “criação original”. Felizmente, já foi constatado que os tempos da originalidade se diluíram em meio às pressões e fragmentações da pós-modernidade, mas, mesmo assim, é interessante perceber como esse apelo acaba se comportando como um vício para aqueles que denotam um comportamento intelectual mais conservador.

A intenção é, sem dúvida alguma, dar às adaptações um novo trono: o da leitura. Dessa maneira, caem-se os estereótipos anteriormente ditos e, a partir disso, entende-se a adaptação – do literário para o cinematográfico – como mais uma possibilidade de se ler, ou, aludindo diretamente o pensamento que paira no pós-modernismo, de se “des-ler” (HUTCHEON, 1991). Com esta ação forjada e concentrada na leitura, a adaptação ganha novas oportunidades para assimilar e recontextualizar uma obra, multiplicando os limites de acordo com uma decisão. Sobre isso, Stam ratifica:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2006, p. 27).

Seguindo a linha de raciocínio do teórico, ainda é válido evidenciar o fato de que as múltiplas possibilidades acabam por favorecer que as adaptações para o cinema preencham determinadas lacunas que tenham ficado, por alguma questão, abertas no plano ficcional literário, ansiosamente a espera de uma resposta. Nesse âmbito,

é possível pensar em Derrida e em suas contribuições a respeito da desconstrução, com destaque para a noção da “mútua inviginação” (DERRIDA *apud* STAM, 2006) entre as obras. O diálogo entre duas partes pressupõe, por isso, não um estado de imitação, mas a criação de uma condição onde haja uma fértil troca. No caso de uma obra do cinema que tenha sido adaptada a partir de um livro, por exemplo, passa a existir um novo quadro que mistura o verbal, o visual e o sonoro, compondo, juntos, uma proposta de leitura. Sobre isso, Stam complementa:

[...] poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2006, p. 26).

Moldando novos mundos, a adaptação ganha interessantes perspectivas para a análise e para a reflexão. Como visto até aqui, não cabe mais esperar fidelidade ao original, mas, sim, a força para reinterpretar uma história a partir de um novo paradigma. Chega, então, o momento de se aproximar das idiossincrasias e características de cada *Ivanhoé* para, depois, objetivar alguns dos pontos utilizados para a concepção da obra de Richard Thorpe enquanto adaptação.

## “IVANHOÉ” + “IVANHOÉ”. DUAS OBRAS DIFERENTES, UM LEGADO QUASE COMUM

Após delimitar propriamente o universo esperado e entendido como o pertencente para a adaptação, cabe, agora, vislumbrar algumas das curiosidades de cada uma das obras que fazem parte do objeto de estudo. No primeiro caso, o romance literário *Ivanhoé*, de Walter Scott. Este é primeiramente citado não porque se delega maior

importância ao literário, mas simplesmente por ter obedecido a um critério cronológico de publicação.

Parte da gigantesca obra romanesca do autor, *Ivanhoé* é mais um dos exemplos de obras que ajudou a dar notoriedade para Scott, transformando-o, segundo o teórico Georg Lukács (1966), no precursor da modalidade do romance histórico tradicional. No pujante ensaio *La novela Histórica*, Lukács atribui à escritura scottiana o caráter especial para promover a interseção entre os planos ficcional e histórico, a um ponto onde é impossível distinguir o que provém dos registros oficiais e, ao contrário, o que está atrelado apenas à perspectiva da ficção. Além disso, também confere a forma scottiana de escrever o estatuto do herói médio, ou seja, a construção de um personagem de ordem ficcional que promove as grandes transformações históricas, diferentemente do que foi registro nos registros oficiais. (LUKÁCS, 1966). Isso, por certo, explica a existência de personagens históricos ao longo da obra, tais como o príncipe João sem Terra e o Rei Ricardo Coração de Leão, mas que ficam relegados ao caráter secundário. Não convém entrar aqui nas minúcias da modalidade narrativa, nem mesmo no poroso e tênue limite entre os planos histórico e ficcional. O que merece destaque, na verdade, é o fato de *Ivanhoé* ser forjado por questões históricas e que, por isso, podem ser ainda mais discutidas no momento em que a obra é adaptada (tal questão será melhor explicada posteriormente).

Ainda no caráter da delimitação do romance, o marco temporal do enredo é articulado no século XIII, em meio aos embates entre normandos e saxônios, pilares para a constituição da identidade inglesa, além da volta ao poder do Rei Ricardo Coração de Leão, após o seu cativeiro na Áustria a mando do seu irmão. A história, resumi-

damente falando, aborda a vida de um cavaleiro, Wilfred de Ivanhoé, mas, principalmente, está forjada em torno dos personagens periféricos que fazem parte do seu micro-mundo (Lady Rowena, Gurth, Wamba, Cedric, Rebecca, Issac de York, Athelstane, Locksley, entre outros) (SCOTT, 1972).

Dentro da estética própria da obra, rica em descrições detalhadas da geografia e dos costumes de dado período, merece evidência a construção escolhida para o narrador. Apresentado na primeira pessoa do plural, este valoriza a aproximação junto ao leitor, utilizando mecanismos como a metaficção e o apoio de um certo manuscrito de Wardour, suposta fonte de onde provinham, com veracidade, tudo o que era narrado. Controlando os momentos de tensão para a continuidade da trama, é o narrador que aparece para “conversar” com os leitores e, ainda, para compartilhar certas intimidades que nunca seriam verbalizadas e que mais parecem próprias do reino do pensamento:

[...] A lembrança dos obstáculos que impediram a sua união contribuíam para aumentar ainda mais o amor que um sentia pelo outro. Contudo, seria demasiada curiosidade de nossa parte desejar saber se a recordação da beleza e da magnanimidade de Rebecca não ocorreria ao espírito de Ivanhoé mais freqüentemente do que a bela descendente de Alfredo teria aprovado. (SCOTT, 1972, p. 556).

Outros detalhes pertinentes serão abordados diante do confronto com a adaptação. No entanto, não se pode deixar de lembrar a grande recepção que a obra de Scott ganhou desde o século XIX, explicada, pode-se acreditar, pela iminente busca de nacionalismo existente na Europa após a Revolução Francesa (LUKÁCS, 1966).

Migrando das páginas para as telas, chega a hora de apresentar brevemente o filme de Richard Thorpe, batizado como *Ivanhoé, o vin-*

*gador do rei*. Responsável pela concepção de quase duas centenas de filmes e acostumado a assinar obras adaptadas de sucesso – tal como aconteceu com *O Mágico de Oz* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, ambos de 1939 –, Thorpe encontrou nesse filme o grande desafio para se filmar o épico. Tal como ocorreu com o romance, parece que *Ivanhoé*, enquanto chancela, trouxe grandes dividendos também para os produtores do cinema<sup>3</sup>, já que a obra ficou entre as quatro mais vistas do ano, tanto nos Estados Unidos quando na Inglaterra. O enredo, devidamente adaptado segundo os olhos do diretor, ganhou participações das grandes celebridades da década, como Robert Taylor, Elisabeth Taylor, Joan Fontaine, George Sanders e Emlyn Willians.

Ainda no que diz respeito às peculiaridades que envolvem a obra, vale destacar o fato de que essa adaptação faz parte de uma trilogia assinada por Thorpe, composta também por *Knights of the Round Table* (1953) e *The Adventures of Quentin Durward* (1955). Seu vigor e sua força explicam o fato de o filme ser ainda uma referência quando se pensa na adaptação de *Ivanhoé* para o cinema ou para qualquer outra arte que não a literatura.

Diante de tudo o que foi exposto até aqui, é tempo de colocar em questão os dois *Ivanhoé* que fazem parte do interesse desse objeto de estudo, agora já com o preceito teórico necessário para entender o que é a adaptação e como esta se fundamenta para a valorização de um novo tempo.

---

3.No que diz respeito às premiações e ao suporte dado pela academia do cinema e aos seus críticos, o filme foi nominado a três categorias no Academy Awards, merecendo destaque como “Melhor Filme”, “Melhor Fotografia em cores” e “Melhor Trilha Sonora”.

## IVANHOÉ x IVANHOÉ. A TRANSPOSIÇÃO DA COROA

É visível o quanto a passagem de uma arte para a outra pressupõe o trabalho e o envolvimento de quem protagoniza a adaptação, sobretudo pelo impacto e pela expectativa causados na pós-modernidade. Muito se deve a maneira como cada obra é contextualizada, atendendo a questões e interesses próprios de quem responde por sua enunciação. Tal como pontua Stam, “Muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais.” (STAM, 2006, p. 44). A recepção está voltada a uma questão própria de perceber, de se ler as imagens, particular a cada sociedade, tal como Eisentein já havia observado, segundo a importante contribuição de Ferro em sua análise cruzada entre cinema e história (FERRO, 2010). Por isso, não parece estranho que Ivanhoé responda distintamente nos planos literários e cinematográficos. Se no romance prima-se pela descrição e pela expansão dos detalhes a partir de um narrador, no filme, a necessidade tem muita a ver com uma performance de movimento, um certo acontecer que envolve os sentidos auditivos e visuais. Tal dualidade é bem orquestrada por Hutcheon ao delimitar que:

Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. (...) contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2011, p. 35).

Mesmo com a evidência de Hutcheon no estabelecimento do “contar” da literatura e o “mostrar” do cinema, é interessante perceber que há, porém, uma coincidência no que diz respeito ao mo-

mento em que ambas as obras foram lançadas. De um lado, tal como já ponderado, o romance aparece como resposta nacionalista, muito às custas de uma retomada dos países que sofriam com o domínio exercido pela França no século XVIII (LUKÁCS, 1966). Dessa esfera, a explicação para que a obra seja tão bem amparada pela modalidade do romance histórico, pela sua busca da releitura do passado de acordo com outra perspectiva (relembrando que o próprio Walter Scott era um escocês falando do universo cultural de ingleses). No caso da adaptação para o cinema, existe um pós-guerra e a necessidade de validar o espírito nacionalista de quem ganhou a luta contra os alemães, minimizando, nesse trajeto, questões étnicas que precisavam ser esquecidas. Daí, mais uma vez, a intenção de identificar e construir um herói emblemático, forte, resistente e capaz de retomar aquilo que um dia foi usurpado. Há, então, em comum, o espírito romântico pelo nacionalismo e pela volta do orgulho local.

Guardadas as devidas coincidências, no entanto, as duas obras parecem assumir caminhos bem diferentes, escorados de acordo com as possibilidades de cada arte. Se a adaptação é entendida, como já visto, como uma possível leitura da obra literária, parece válido imaginar que ela deveria ser, no mínimo, surpreendente. Isso não atesta, porém, um caráter sempre da novidade, mas, sim, o apelo e a busca pelas minúcias, a estratégia de reler pequenos detalhes e, com eles, fundamentar questões ainda não pensadas. Do outro lado, é sabido que exista um caminho que seja “menos ousado”, francamente dentro da narrativa-mestra da obra-fonte. É nessa instância que parece poder ser classificada a obra de Richard Thorpe, *Ivanhoé, o vingador do rei*. A afirmativa não deve ser lida como uma crítica, mas simplesmente como uma constatação. Em Scott, a construção narrativa, além de

possibilitar microdetalhes, procura múltiplas perspectivas em relação a um mesmo fato e se utiliza de recursos de volta ao passado, valorizando a rapidez, o crescente despertar da curiosidade do leitor e, por fim, a utilização de interrupções propositais para o exercício da metanarrativa: “mas o motivo dessa interrupção pode somente ser explicado contando-se as aventuras de outro grupo das nossas personagens, visto que, como o velho Ariosto, não pretendemos acompanhar a mesma personagem do nosso drama.” (SCOTT, 1972, p. 204)

Já na adaptação, Thorpe prefere um percurso linear, não oferecendo quadros paralelos para contar o mesmo momento, nem mesmo favorecendo os *flashbacks* tão característicos da narrativa cinematográfica e que foram tão bem elaborados pelo romance scottiano. Obra própria e decisões particulares à parte, nessa reflexão, parece mesmo pontual que a linearidade tenha privilegiado apenas o personagem Ivanhoé. De qualquer maneira, o recorte do diretor parece estar muito consonante ao que aconteceu em Hollywood em um período em que era preciso, antes de qualquer coisa, garantir a bilheteria e o retorno dos investimentos. Sobre isso, destaca-se a importante leitura da época em que o filme foi lançado de acordo com Linda Hutcheon:

Os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares (...) enquanto a televisão britânica especializou-se na adaptação de romances consagrados dos séculos XVIII e XIX (...) Todavia, isso não é apenas uma questão de evitar riscos; é preciso fazer dinheiro. (HUTCHEON, 2011, p. 25).

De alguma maneira, é também a resistência para evitar riscos que faz com que o cinema se afaste de algumas questões que possam conter eventuais polêmicas ou que, ao serem recontextualizadas, acabem por determinar uma dificuldade de recepção. Nesse sentido, aponta Stam: As adaptações hollywoodianas frequentemente “corrigem”

suas fontes ao extrair tudo o que é controverso (...) ou revolucionário.” (STAM, 2006, p. 44). No caso do objeto analisado, a questão e o retrato dos judeus era um dado representativo a ser considerado na adaptação. Imagine-se que, pela ainda viva chaga aberta no fim do pós Segunda Guerra Mundial (vale lembrar que o filme teve estreia apenas sete anos depois do término do evento), Thorpe tenha preferido abordar o sentimento de perseguição aos judeus de maneira distinta da usada no romance. Embora não isentando uma evidência da época, o diretor preferiu retirar a acentuada carga negativa e as duras falas relacionadas ao povo de Israel, principalmente quando o preconceito e o juízo de valor estavam atrelados à figura de Ivanhoé. O pedido de paz e, quem sabe, uma espécie de desculpas da arte em nome de todos, tenha sido retratados pelo aperto de mãos entre o cavaleiro e Isaac de York (cena impensável na construção de Walter Scott).

Também na esteira do “evitar riscos” que a obra de Thorpe acabou primando por uma leitura mais lógica do romance scottiano, dando privilégio à construção de um herói-galã, arquétipo consolidado pelo cinema, bem diferente daquele herói médio do romance, complexo, envolto pelos registros históricos, fortalecido pela conjunção de diversos acontecimentos e destinos. Altera-se, portanto, a fórmula de construção própria de Walter Scott e que foi responsável por sua relação com o romance histórico, de acordo com o que já foi explicitado. Nesse sentido, explica-se outra distinção entre a obra-fonte e a obra adaptada: a maneira de apresentar *Ivanhoé*. Enquanto Scott escolhe apenas nomear o seu livro como *Ivanhoé*, deixando a cargo da curiosidade e da continuidade da leitura a compreensão de quem seria tal figura, na adaptação cinematográfica, Richard Thorpe apresenta um *Ivanhoé* comprometido com um desafio pontual:

ser *o vingador do rei*. O uso da architextualidade (hipertexto que muda a própria taxonomia da obra) denota uma intenção clara de dar a Ivanhoé um destaque e um efeito protagônico, distinto do que é construído no plano literário.

No romance, Ivanhoé é apenas mais um dos personagens ficcionais que convivem com os personagens históricos. Seu protagonismo, por muitas vezes, pode ser até mesmo discutido em algumas leituras, já que sua figura parece ser impedida de agir em grande parte dos momentos de tensão, uma vez que o cavaleiro sucumbi, semi-inválida, doente e aos cuidados de Rebecca (filha judia de Isaac de York) por conta dos seus ferimentos na batalha de Ashby-de-la-Zouche logo na primeira centena de páginas do enredo<sup>4</sup>. Sua volta à ativa e com reais chances de realizações apenas ocorre no último terço final do romance, quando muitas das ações haviam sido desencadeadas pelas figuras às margens da sociedade em questão, tais como Wamba, Gurth, Locksley, ou, ainda, pelo próprio rei Ricardo Coração de Leão (disfarçado, primeiramente, como “O cavaleiro negro”).

Há no livro um ciclo de ação e de protagonismo entre os personagens que circulam na mesma esfera de convívio de Ivanhoé. São eles que irão garantir o destaque ao seu nome, já que o mesmo *não tem condições físicas de agir durante diversos momentos da narrativa. Em poucos momentos de ação e de reflexão, aliás, o Ivanhoé scottiano denota a sua qualidade humana e sua não possibilidade de resolver os próprios problemas: “- Mas parece que é meu destino trazer a desgraça a todos os que me dão provas de afeição e amizade.”* (SCOTT, 1972, p. 327).

4.A afirmação se dá a partir da leitura estrutural do livro Ivanhoé, traduzido ao português, publicado no ano de 1972. Todas as citações diretas da obra de Walter Scott que ainda irão aparecer na construção deste presente ensaio também contemplam a mesma edição. Para mais informações dessa referência, indica-se a consulta na seção de referências.

Ao contrário, *Richard Thorpe* prefere criar um Ivanhoé com status de centralidade, um sol por onde todos os demais personagens orbitam. Não há na constituição da personalidade desse Ivanhoé tempo para dúvidas e fraquezas, tal como foi possível observar na literatura, aproximando-se de um herói idealizado, sem arestas, inventivo, pronto para superar todas as adversidades. Para chegar a tal efeito, o recorte de Thorpe preferiu re-elaborar diversas seções do romance, suprimindo longos trechos de descrições que não envolviam Ivanhoé nas páginas do livro, construindo novas ordens estruturais, retirando personagens da trama ou, ainda, condensando suas características em torno de apenas um personagem que, por conta disso, acabou por se transformar em um terceiro. Tais ações são características na decisão de adaptar uma obra para o cinema de acordo com Stam (2006), não sendo, por isso, exclusivas da estética e da decisão de Thorpe.

Na instância da condensação de personagens, aliás, pode-se citar na adaptação cinematográfica analisada a recontextualização de Wamba. No filme, o mesmo parece assumir um perfil híbrido a partir das características de duas personagens scottianas: os vassallos Wamba e Gurth, personagens ficcionais marginais, com interessante relevância para o desenvolvimento da proposta romanesca. No livro, Wamba é um bobo-da-corte sagaz, irônico, responsável por destacar o choque cultural entre normandos e saxônios, sempre por comentários de ordem burlesca (possivelmente uma espécie de hipertexto da figura de bobo-da-corte shakesperiana *tão presente em suas peças, como é o caso de Lancelote Gobbo, em O Mercador de Veneza*). A ironia de Wamba é sacramentada em trechos primorosos, importantes para que Scott retratasse conflitos específicos da época:

- Se *êle* é apenas meio monge – disse o bôbo –, não deveria ser inteiramente irrazoável com as pessoas que encontra em seu caminho, mesmo que elas não se apressem em responder a perguntas que de nenhum modo lhes interessam. (SCOTT, 1972, p. 28).

Gurth, ao contrário, é um criador de porcos que tem como ponto de destaque a sua austeridade, o pouco trato com o diálogo e a fidelidade a Ivanhoé. Fundindo os dois personagens em um, Thorpe cria um novo Wamba – bem distante da corte e com sobras para ser bobo – suavizado ao extremo em sua cômica criticidade, materializando uma figura sem muitas nuances e surpresas, frágil, disposto à limitada vassalagem a Ivanhoé (muito próximo ao que acontecia com o Gurth de Scott).

Enquanto o Wamba de Scott é capaz de se travestir como um padre (munido de sua hilária frase em latim para confundir os “menos sábios”) e elaborar, ao lado do próprio Rei Ricardo Coração de Leão, a entrada de um castelo comandado por normandos para salvar Cedric, Athlestane, Rowena, os judeus Rebecca e Isaac, além dos demais tomados no sequestro promovido por Brian de Bois-Guilbert, no filme, Wamba figura apenas como mais uma das vítimas apavoradas, à espera da chegada de Ivanhoé como o seu salvador. No livro, Wamba luta e ajuda a socorrer os aflitos. No filme, Wamba apenas tenta se defender, sem nenhuma habilidade, contra o experiente Brian e acaba tendo sua vida tragada pelas chamas. Embora comparações sejam desnecessárias e não recomendáveis, é possível imaginar que o Wamba de Thorpe seja, em síntese, a casca do bobo-da-corte scottiana com o conteúdo mais previsível do vassalo sem poderes e desprovido de vida própria. De qualquer forma, vale lembrar que a intenção, no recorte de Thorpe, é, como já dito, a centralidade de Ivanhoé.

A evidência de que a leitura no cinema preferiu trazer Ivanhoé como um Ivanhoé maiúsculo – valente cavaleiro e responsável pela orquestração da liberdade do Rei Ricardo –, é o fato de que Thorpe não proporcionou aos seus expectadores o importante e inestimável privilégio da dúvida inicial quanto a sua identidade, responsável por aguçar o desejo e a curiosidade para o desenrolar do enredo. Isso acontece por três vezes distintamente: a primeira delas se passa logo nas cenas iniciais do filme, quando Ivanhoé, vestido como uma espécie de menestrel, é o escolhido para ser a figura que ofereceria aos cavaleiros normandos a informação da localidade do castelo de Cedric (no romance, o encontro entre os personagens normandos e Ivanhoé acontece com este vestido de peregrino, depois que os outros foram iludidos por Wamba e Gurth a respeito da localização do castelo de Cedric. Nota especial para o fato de que os leitores, nesse momento, ainda não poderiam desconfiar que o peregrino era Ivanhoé). Em uma tomada paralela que mostra Locksley, Turk (uma dedução já que esse personagem nunca é nomeado durante o filme) e os demais bandoleiros da floresta observando de longe Ivanhoé e os cavaleiros normandos, os expectadores são rapidamente informados de que aquele personagem é Ivanhoé, filho de Cedric e fiel ao Rei Ricardo.

A segunda circunstância ocorre já dentro do castelo de Cedric: embora sem demais explicações, Ivanhoé chega com os normandos coberto por uma capa de peregrino (relembrando que o mesmo estava com vestes em tons cru e de verde na cena anterior, feito os famosos bandoleiros das florestas). Ao invés de passar despercebido, Thorpe prefere fazer o seu Ivanhoé demonstrar coragem e ansiedade para o encontro com sua amada. Por isso, o nada discreto peregrino se mostra para Wamba e pede para que o bobo-da-corte o leve

até os aposentos de Rowena. É no quarto da dama que o diretor escolhe um desenrolar próprio da linguagem do cinema para dar conta de toda a complexidade do amor envolto aos dois personagens, privilegiando a simples solução de um encontro amoroso proibido. E, nas grandes telas, qual símbolo poderia valorizar esse enlace a ponto de derreter os corações dos fãs em suas poltronas? Sim, um beijo. Momento esperado para os que estão comendo pipoca, é esse clímax que, muitas vezes, acaba por justificar as ressalvas de críticos, escritores e teóricos para a adaptação de uma obra, tal como Virgínia Woolf, segundo salienta Stam:

Em uma diatribe de 1926, Virginia Woolf, por exemplo, denunciou veementemente as adaptações que reduziam as complexas nuances da ideia de “amor” num romance a “um beijo”, ou representavam a “morte” de forma literal, como um “carro funerário”. (STAM, 2006, p. 20).

Por necessidade de tempo, para favorecer a rápida compreensão ou outra decisão particular, o certo é que, ao escolher a evidência ao beijo, o diretor acabou por conceder a Ivanhoé e a Rowena instantes de suspensão no tempo jamais imaginados por Scott e a sua perspectiva histórica. Tamanho é o enfoque para os personagens como um casal amoroso no filme que, depois do beijo, o diretor também inseriu a esfera de um misterioso pacto entre o casal. Essa impressão é construída a partir de uma troca de olhares, uma fala vaga a respeito de que os dois não poderiam se esquecer de uma promessa, mas, principalmente, de um plano detalhe onde os pulsos de ambos podem ser vistos com cicatrizes similares. Aludindo a um provável pacto de sangue, haja vista a cicatriz como testemunha, Thorpe joga com o potencial de leitura dos seus expectadores, exigindo uma certa abstração e um reconhecimento simbólico proveniente de outras fontes artísticas ou esferas vividas. Infere-se aí um des-ler inteligente

do diretor a serviço da natureza de sua obra, um recorte da influência shakesperiana demarcada no texto de Scott (presente com os paratextos do *Mercador de Veneza*), ressignificada através da existência de um tipo de pacto entre personagens, fato comum e presente em peças do escritor inglês, tal como *Romeu e Julieta*, ou ainda, *Otelo*. O exemplo, sem dúvida, reforça o já descortinado efeito de recontextualização da adaptação e a influência do pós-modernismo para a (re)criação das obras.

O último exemplo de como o diretor prima por mostrar a figura de Ivanhoé ocorre depois de o cavaleiro voltar dos aposentos de Rowena e sentar-se a mesa, juntamente com todos os presentes no castelo de Cedric. Em meio a uma discussão tensa sobre as notícias da Palestina, após a citação do nome de Ivanhoé, Thorpe usa a linguagem da câmera para seguir os olhares de Cedric até a outra ponta da mesa: é nesse momento em que pai e filho se reconhecem e se comunicam pelo silêncio (no romance, Cedric somente reconhece a proximidade do seu filho quando Ivanhoé, até então atrás da armadura do *Cavaleiro Desdichado*, é ferido gravemente).

Mas não é só pela distinção de Ivanhoé que Richard Thorpe merece destaque ao formular a sua adaptação. Alguns detalhes do rico cenário scottiano, que por muitos somente poderiam estar presente através de excessivas estratégias descritivas, acabaram por aparecer ao longo do filme de maneira hábil e natural. A virtude, nesse sentido, foi levar para o écran o necessário a partir das ferramentas que um livro jamais poderia contar, no caso, os recursos auditivos e visuais. Trata-se daquele conceito de adaptação entre artes diferentes onde, durante a passagem de uma informação, ocorre uma transpo-

sição intersemiótica, necessária quando o verbal deve-se materializar a partir de outro sentido (CLÜVER, 2006).

*É possível encontrar marcas de transposição exatamente no primeiro plano detalhe do filme. Ao começar com um enquadramento fechado em um brasão, o filme já retrata e faz alusão à palavra imagética, própria do status do cinema. O desenvolvimento da heráldica, tão falado na primeira parte do romance de Scott, acaba sendo transposto com uma imagem forte e notória para os ingleses. A representatividade do brasão é dada em outro momento, quando a câmera, em superplano-detalhe, mostra um leão bordado em um pano segurado por Ivanhoé e que havia sido jogado pela janela por um personagem preso em uma torre de um castelo. Juntando as informações fornecidas pela locução em *voice over* e o diálogo entre Ivanhoé e a pessoa que o leu a mensagem, o diretor possibilita, assim, que o espectador entenda que aquele homem acorrentado no castelo era então o próprio Ricardo Coração de Leão e que estava a cargo de Ivanhoé a sua liberdade.*

Concebe-se, mais uma vez, um esforço para a centralidade de Ivanhoé. Tal como dito anteriormente, por conta dessa decisão, Thorpe precisou recortar o dado histórico a ponto de que Ricardo Coração de Leão não aparecesse para dividir a atenção e a torcida dos espectadores. Possível, assim, deduzir que o diretor tenha concebido o seu enredo em torno desse momento descritivo do romance:

As condições da nação inglesa eram, nessa época, bastante miseráveis. O Rei Ricardo estava ausente e prisioneiro, em poder do perverso e cruel Duque d'Áustria. Até mesmo o lugar do seu cativo era incerto, e a sua sorte pouco menos que desconhecida para a maioria dos seus súditos, os quais, durante esse tempo, permaneciam sujeitos a toda espécie de opressões subalternas. (SCOTT, 1962, p. 81-82).

Diante de um cenário tão miserável e amedrontador, não é estranho que Thorpe tenha preferido abordar a questão encontrando um herói capaz de resolver tudo praticamente sozinho. Renegar a vingança à Ivanhoé seria uma violência a proposta como um todo, portanto, parece ser razoável imaginar que o diretor tenha buscado nas raízes sanguíneas do próprio cavaleiro, latentes no personagem Cedric scottiano, a força necessária para construir e justificar um vingador: “- Estou, com efeito, destinado à vingança – murmurou Cedric. São Withold conhece os anseios do meu coração.” (SCOTT, 1972, p. 304).

Seguindo a proposta da transposição na adaptação, Richard Thorpe utiliza a importância das trovas na época narrada para explicar o encontro nada incidental entre Ivanhoé o sequestrado Ricardo Coração de Leão. Se para falar desse tipo de poesia épica Scott utilizou uma descrição como “E lá também floresceram, em tempos distantes, aqueles bandos de proscritos galantes, cujas façanhas se tornaram tão populares nas canções inglesas.” (SCOTT, 1972, p. 09), no filme, o diretor preferiu fazer o mais encantador: deixar os personagens cantarem e demonstrarem como as trovas eram determinantes para o rumo e a comunicação entre os ingleses. Além destas, Thorpe joga com outros hipertextos do romance para garantir o desenvolvimento do seu enredo. No filme, estão presentes as ideias da superstição do povo saxônio, os hábitos alimentares, a arquitetura, a honra da cavalaria, entre outros.

Ao final das duas obras, narrativas se encontram, livro e filme comunicam-se e Ivanhoé ganha o seu reinado entre leitores e espectadores. Ironicamente, a adaptação cinematográfica alcança provocar a dúvida para aquele que estava preso às linhas do romance. Buscando na memória, as respostas certamente responderão o que ficou a

cargo de Ivanhoé e dos demais personagens no enredo scottiano. Independentemente com quem tenha ficado a coroa, a arte assegura o seu reinado e fortalece a máxima de que, na adaptação, é possível preencher as lacunas e falar algo ainda não dito. Como bem observa Alfredo Bosi: “Nem tudo o que é dito novamente é dito “de novo”; novamente pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova.” (BOSI, 2002)

## REFERÊNCIAS

- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: Poéticas do Visível. **Ensaio sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.
- GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.
- LUKÁCS, G. **La novela histórica**. México D. F: Ediciones Era, 1966.
- SCOTT, W. **Ivanhoe**. London: J.M. Dent & Sons, 1955.
- SCOTT, W. **Ivanhoé**. São Paulo: Editora Abril, 1972.
- SCOTT, W. **Ivanhoé**. Barcelona: Editorial Ramon Sopena, 1995.
- RICHARD T. **Referências de fonte eletrônica**. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Thorpe](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Thorpe)>. Acesso em: 28 maio 2020.
- SHAKESPEARE, W. **A Comédia dos Erros e O Mercador de Veneza**. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, Magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul/dez. 2006.

## SOBRE OS AUTORES

*Eunice de Moraes*

Mestre e Doutora pela Universidade Federal do Paraná (2009), professora adjunta na Universidade Estadual de Ponta Grossa, atua na área de Literaturas de Língua Portuguesa, com pesquisa direcionada para os estudos da ficção histórica. Publicou recentemente “Discursos de nação em novos moinhos” (2019, cap. de livro/E-book); *Linguagem, identidade e subjetividade: vertigem das Ciências Humanas* (2018, org.); “Vitorino Nemésio: o Rio de Janeiro como Médiun-de-reflexão” (2017, cap. de livro).

*Márcia Mucha*

Doutoranda em Letras pela UFPR, mestre em Estudos de Linguagens pela UTFPR, professora da educação básica e membro do grupo de pesquisa “Estudos sobre ficção histórica no Brasil” (CNPq). Dentre as últimas publicações estão os artigos: “Representação do hibridismo cultural em *O Selvagem da Ópera*” – (Antares, 2018), “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”: ficção histórica e intertextualidade” – (CIEL, 2019) e “A máquina de madeira: modernidade e modernização sob a perspectiva de um romance histórico” – (Landa, 2019).

Naira de Almeida Nascimento

Doutora em Estudos Literários pela UFPR (2006); Professora Associada da UTFPR. Últimas publicações: “As mulheres do Império: uma leitura de Ana de Amsterdam” (Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG); “Do Zumbi dos Palmares ao reino de Ginga: história e lugares de afeto na escrita de Agualusa” (Revista Criação & Crítica, da USP); “O histórico e o fantástico em O mez da gripe” (Raído).

Phelipe de Lima Cerdeira

Professor Adjunto do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Departamento de Letras Neolatinas, Área de Língua Espanhola. Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pela mesma universidade, é também Mestre em Letras e Licenciado em Letras – Espanhol. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Como investigador, participa em diferentes grupos de pesquisa no Brasil e na Argentina, concentrando a sua produção bibliográfica nas áreas de ficção histórica e, ainda, no ensino e aprendizagem de ELE. Autor de livros didáticos para o ensino de espanhol como língua estrangeira para as séries do Ensino Médio. Em 2019, a sua tese de doutorado recebeu a menção honrosa do Prêmio Dirce Côrtes Liedel, ofertado pela ABRALIC.

Rosana Apolonia Harmuch

Doutora em Estudos Literários (UFPR). Professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Atua também no Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, na mesma instituição. Os interesses de pesquisa estão centrados em estudos de romances, em especial das figurações de escritores e de leitores nas narrativas (oriundos ou não da realidade empírica), assim como em estudos sobre as relações entre a teoria literária e o ensino de literatura. E-mail: [rosanaharmuch@uepg.br](mailto:rosanaharmuch@uepg.br)

*Texto e Contexto*

EDITORA E LIVRARIA

Rua Eduardo Bonjean, 375 - Uvaranas  
CEP 84032030 - Ponta Grossa - Paraná  
(42) 32269464 | (42) 988834226  
textoecontexto.editora@gmail.com