

# ENTRELACES



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 13 • Nº 1 • JAN.-JUL. (2023)

ISSN 1980-4571



**DOSSIÊ O discurso político e suas representações nas literaturas de língua inglesa**

**Organizador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (UFC)**

**Universidade Federal do Ceará – UFC  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTELACES

### ORGANIZAÇÃO

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (UFC)

### EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Júlio Cezar Bastoni da Silva – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

Yuri Brunello – UFC

### EDITORES-CHEFES

Antonio E V P N Holanda – UFC/ Lyon 1 - INSPÉ

Ana Carolina Pereira da Costa – UFC

Marina Maria Abreu Melo – UFC

### CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC

Bárbara Costa Ribeiro – UFC

Edson da Silva Nascimento – UFC

Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC

Antonio E. V. P. N. Holanda – UFC/Lyon 1 - INSPÉ

Francisca Kellyane C. Pereira – UFC

Gabriela Ramos Souza - UFC

Karine Costa Miranda – UFC

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

Maria Reginalda da Silva - UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Valéria Correia Lourenço – UFC

Yuri Brunello – UFC

Brenda Nobre – UFC

Fernando Abreu - PUCPR

### ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

## PARECERISTAS ad hoc:

**Profa. Dra. Aila Maria Leite Sampaio (UNIFOR)**

**Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (UFC)**

**Profa. Dra. Cristina Imaculada Santana de Oliveira (SEDUC/CE)**

**Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte (UERN)**

**Prof. Dr. Diego Napoleão Viana Azevedo (UFC)**

**Prof. Dr. Francisco Carlos Carvalho da Silva (UECE)**

**Prof. Dr. Francisco Romário Nunes (UESPI)**

**Profa. Dra. Gleyda Cordeiro Aragão (CCF/UFC)**

**Prof. Dr. José Ailson Lemos de Souza (UEMA)**

**Prof. Dr. João Luiz Teixeira de Brito (UNILAB)**

**Profa. Dra. Lola Aronovich (UFC)**

**Prof. Dr. Michel Emmanuel Felix François (UFC)**

**Profa. Dra. Maria da Salette Nunes (UECE)**

**Profa. Dra. Simone dos Santos Machado (CCB/UFC)**

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE  
Andrea Martins L. Mateus – UFT  
Andrea Mazzucchi – Università di Napoli  
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ  
Antonio Augusto Nery - UFPR  
Benedito Antunes – UNESP  
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE  
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab  
Carolina de Aquino Gomes – UFPI  
Cassia Alves da Silva – IFRN  
Cid Ottoni Bylaardt – UFC  
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA  
Constantino Luz de Medeiros – UFMG  
Danielle Mendes Pereira – UFRJ  
Edson Santos Silva – UNICENTRO  
Elena Lombardi – University of Oxford  
Francesco Guardiani – University of Toronto  
Giorgio De Marchis – Università Roma Tre  
Harlon Homem L. Sousa – UESPI  
José Roberto de Andrade – IFBA  
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC  
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA  
Margarida Pontes Timbó – FLJ  
Maria Aparecida de O. Silva – USP  
Maria da Glória F. de Sousa – URCA  
Maria Eleuda Carvalho – UFT  
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA  
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN  
Matteo Palumbo – Università di Napoli  
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE  
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE  
Nicole Gounalis – Stanford University  
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE  
Roberto Acízelo Souza – UERJ  
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG  
Roseli Barros Cunha – UFC  
Rubens da Cunha – UFRB  
Sandro Bochenek – UEL  
Sarah Forte – UECE  
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE  
Terezinha Oliveira – UEM  
Tiago Barbosa Souza – UFPI  
Tito Lívio Cruz Romão – UFC  
Yuri Brunello – UFC

NOSSA CAPA



*Saint Catherine of Alexandria Dominating the Emperor Maxentius, by Claudio Coello, Spanish, c. 1664-1665, oil on canvas - Meadows Museum - Southern Methodist University*

## SUMÁRIO

Literatura e política: caminhos que se bifurcam?.....	10
Geórgia Gardênia Brito Cavalcante Carvalho	
Quadros de esperança em <i>Maurice</i> , de E. M. Forster, e <i>Se a rua Beale falasse</i> , de James Baldwin .....	27
José Ailson Lemos de Souza	
Por quem os sinos dobram: a guerra e a marginalização das personagens femininas, será?... 43	
Simone dos Santos Machado	
A emancipação feminina em <i>Little Women</i> , de Louisa May Alcott.....	57
Lúgia Ribeiro do Nascimento	
De <i>The Turn of The Screw</i> para <i>Através da Sombra</i> : a novela de Henry James no filme de Walter Lima Jr. ....	71
Francisco Bruno Rodrigues Silveira	
Carlos Augusto Viana da Silva	
A Armadilha mortal do discurso político inconsciente .....	88
Charles Albuquerque Ponte	
Leandro Rodrigues Torres	
Hamlet, de Shakespeare: uma peça política .....	107
Vandemberg Simão Saraiva	
The Picture of Dorian Gray and the character construction on screen.....	122
Maria Vitoria Matos Santos	
Carlos Augusto Viana da Silva	
Conflicts and Resiliency in Maya Angelou's <i>I know why the Caged Bird Sings</i> .....	142
Michel Emmanuel Felix François	

## O DISCURSO POLÍTICO E SUAS REPRESENTAÇÕES NAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

O texto literário em suas variadas dimensões tem a capacidade de mobilizar discursos, de abrir o debate sobre novas perspectivas de observação de realidades, tornando-se, portanto, um instrumento poderoso de reflexão, pois, como manifestação artística, tem papel importante de questionamento do mundo.

Assim, a literatura pode ser acionada como artefato importante de discussão do tecido de construção e/ou reconstrução de uma sociedade, refletindo sobre questões fundamentais do ser humano e seu engajamento enquanto sujeito histórico no seu contexto de atuação. E, como comunicação artística, a literatura tem o poder de interferir na estrutura social, nos valores éticos e morais através de métodos e procedimentos artísticos, criando um diálogo profícuo entre autor, obra e público.

É no sentido de estabelecer diálogo entre produção literária e contexto social e político que este número temático intitulado, “O discurso político e suas representações nas literaturas de língua inglesa”, resultado do IV Seminário de Estudos de Literaturas de Língua Inglesa, promovido pelo Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Inglesa (NELLI/DELILT) e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras/UFC), apresenta estudos específicos da produção e recepção de textos de sistemas literários de língua inglesa, que abordam discursos políticos de diferentes espectros ideológicos e suas implicações sobre sistemas receptores.

No primeiro artigo “Literatura e Política: quando a palavra é tornada ação”, Carlos Carvalho e Geórgia Cavalcante, utilizando um quadro conceitual para definir o termo política e suas implicações, debruçam-se sobre o discurso político e suas representações em literaturas de língua inglesa, enfatizando as relações que se dão entre literatura e política. Para tanto, analisam algumas obras de autores de língua de inglesa, tais como William Shakespeare, George Orwell, J. M. Coetzee e Margaret Atwood entre outros para pensarem essas relações.

Em seguida, em “O elogio da esperança em E. M. Forster e James Baldwin”, Ailson Souza, analisando os romances *Maurice* (1913), de E. M. Forster, e *Se a Rua Beale Falasse* (1974), de James Baldwin, discute essas obras como exemplos de como a dimensão política de determinado contexto social tensiona-se com a criação literária, problematizando seu escopo e limites, além de oferecer aos escritores a oportunidade de elaborações inusitadas no interior de suas respectivas obras.

No terceiro artigo intitulado “*Por quem os sinos dobram* – A guerra e a marginalização das personagens femininas, será?”, Simone Machado propõe uma análise mais voltada para a construção de duas personagens femininas no romance *Por Quem os Sinos Dobram* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940), de Ernest Hemingway. Partindo de alguns questionamentos, reforça a ideia de que essas personagens têm muito mais a dizer do que a fortuna crítica do autor tem mostrado, e que sua construção revela mulheres dotadas da força e do código moral típicos dos heróis e das heroínas de Hemingway.

Também nessa perspectiva de analisar personagens femininas, Lígia Ribeiro apresenta, no próximo artigo, uma investigação sobre o lugar da mulher no romance *Little Women* (2014), da escritora norte-americana Louisa May Alcott (1832-1888), e a expectativa de independência das personagens por meio das artes, com foco no ofício da escrita. A autora parte do contexto histórico da construção do enredo, bem como da forma que Alcott norteia o leitor quanto às expectativas sobre o papel da mulher na sociedade norte-americana do séc. 19, analisando a tomada de consciência sobre questões feministas através das personagens das irmãs March. Nesse sentido, conclui que a escritora norte-americana, através da escrita, e do desenvolvimento das habilidades artísticas de cada uma das personagens, aborda temas ainda restritos em sua época, conduzindo o leitor a uma conscientização sobre o feminismo.



No quinto artigo, Bruno Silveira e Carlos Silva analisam a narrativa literária *The Turn of The Screw* (1898), escrita por Henry James, e o filme brasileiro *Através da Sombra* (2015), dirigido por Walter Lima Jr., considerando alguns dos elementos (trans)culturais nas estratégias envolvidas nos processos de reescrita da atmosfera gótica do meio literário para o meio cinematográfico. Partem da ideia de que a adaptação da obra de Henry James para o contexto brasileiro, constituído de receptores separados temporal e culturalmente, resulta em um processo criativo de retextualização que altera elementos narrativos do texto-fonte, havendo espaço para inclusão de temas, situações, fatos históricos e outros componentes no enredo adaptado. Assim, os elementos góticos se materializam nas obras de partida e chegada dentro de uma perspectiva cultural, considerando os contextos de produção dessas narrativas.

Em seguida, no artigo intitulado “A armadilha mortal do discurso político inconsciente”, Charles Ponte e Leandro Torres, partindo da ideia de que o discurso político sub-reptício de obras literárias acaba sendo mais revelador do artefato e seu momento de produção que as mensagens explícitas veiculadas na superfície, analisam o filme *Armadilha mortal*, dirigido por Sidney Lumet, em 1982, como uma alegoria da dinâmica por poder durante os anos Reagan nos Estados Unidos, em que se instalou o neoliberalismo, avaliando os perigos dessa leitura. Para tal, os autores discutem a relação entre os personagens como “guerra de todos contra todos” (*bellum omnium contra omnes*) e a necessidade de revisão interpretativa a partir do efeito *Nachträglichkeit* freudiano, que impossibilita a estabilidade semântica de elementos narrativos.

Em “Hamlet, de Shakespeare: uma peça política”, Vandemberg Saraiva discute que a política é essencial na composição de *Hamlet* (1600-1601), de William Shakespeare (1564-1616). Partindo da argumentação principal que se fundamenta em dois tópicos: a) o teatro elisabetano como teatro político e b) a ideia de poder que se encontra nas obras de Shakespeare, construída pela vivência familiar, escolar e eclesial do poeta e de sua experiência com novas ideias políticas em discussão no ambiente londrino, o autor, apoia-se principalmente em Hadfield (2004) e Heliadora (2005) para concluir que *Hamlet* é uma obra eminentemente política.

No oitavo artigo, Vitória Santos e Carlos Silva analisam a construção do personagem Dorian Gray, do romance *O Retrato de Dorian Gray* (2004), de Oscar Wilde, estabelecendo um paralelo com o personagem homônimo da série de TV *Penny Dreadful* (2014-2016), de John Logan. Partem da ideia de que a série de TV é uma colagem literária, e que traços particulares na construção de ambos os personagens enfatizam diferenças que dialogam com o contexto político e social, criando novas motivações para o desenvolvimento narrativo no processo de adaptação do livro para a TV. Após breve explicação sobre pontos principais do Esteticismo, os autores se debruçam sobre a construção de alguns eventos narrativos que ocorrem na vida de Dorian Gray e a sua representação na tela, tentando entender algumas mudanças.

E, por último, mas não menos importante, em “Conflicts and resiliency in Maya Angelou’s *I Know Why the Caged Bird Sing*”, Michel Félix François analisa a obra autobiográfica *I know Why the Caged Bird Sings*, da escritora Afro-Americana Maya Angelou, discutindo temas, tais como alienação e deslocamento. O autor argumenta que esses fatores ocorrem, não somente com relação aos lugares em que Angelou habitava, mas também com relação à sua família, uma vez que ela testemunhou a indignação de sujeitos Afro-Americanos que foram forçados a viver à margem, tornando-se, assim, vulneráveis ao racismo institucionalizados e às desigualdades sociais. Então, a autora faz uma denúncia de sua vida conturbada ao ter que conviver com as consequências dos traumas causados por violências psicológicas e assédios sexuais que causaram profunda desconfiança com relação a sua comunidade patriarcal. Nesse sentido, a exploração das experiências de vida da autora são analisadas como resposta ao tratamento desigual dado à comunidade negra na sociedade norte-americana.

Esperamos que os textos supracitados proporcionem discussões produtivas e que sejam um instrumento de diálogo acadêmico interessante, bem como de agradável leitura.

Carlos Augusto Viana da Silva

## Literatura e política: caminhos que se bifurcam?

Francisco Carlos Carvalho da Silva<sup>1</sup>  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)  
Geórgia Gardênia Brito Cavalcante Carvalho<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

### Resumo

O conceito de “Política” é imprescindível para o campo da antropologia e, conseqüentemente, para as demais áreas do conhecimento, como a Literatura. Contudo, faz-se necessário entender como o conceito de “política” era compreendido na polis grega e como é visto hoje; o que contribui bastante para se entender até que ponto uma obra literária pode ser considerada como politicamente comprometida. Assim, uma vez que o presente artigo volta os olhos para o discurso político e suas representações em literaturas de língua inglesa, enfatizamos as relações que se dão entre literatura e política, tendo em vista que as vemos como caminhos que não se bifurcam, mas que se unem e se complementam. Assim sendo, tomamos como início desse percurso histórico o ano de 2019, quando vários acontecimentos, como a ascensão ao poder de líderes de extrema direita dominou o cenário mundial. Nossa metodologia não segue, no entanto, um trajeto cronológico, uma vez que a abordagem empreendida requer certa alternância temporal, tendo em vista que, dependendo das obras literárias utilizadas na análise, avançaremos e recuaremos no espaço temporal sempre que o texto exigir. Como fundamentação teórica, recorreremos, entre outros, aos trabalhos de SAID (2012), BAUMAN & LYON (2013), SILVA (2015), WILLIAMS (2015), CARMO (2018), GREENBLATT (2018).

**Palavras-chave** Literatura. Política. Cultura

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto de literaturas de língua inglesa no Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (CH/UECE).

<sup>2</sup> Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

## Considerações iniciais

O ano de 2019 foi palco do avanço de governos de extrema direita por todas as partes do mundo. Como por exemplo, tem-se o governo de Mateo Salvini, na Itália, Viktor Orbán, na Hungria, Andrzej Duda, na Polônia, Donald Trump, nos Estados Unidos e Jair Bolsonaro, no Brasil. As ideias conservadoras e neofascistas da maioria desses governos não começaram exatamente no ano de 2019, mas foram gestadas já nos anos anteriores, inclusive por intermédio de golpes parlamentares, como o que derrubou a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, no Brasil, abrindo caminho para o governo fascitóide que foi alçado ao poder em 2018.

Com a ascensão da extrema direita, as minorias passaram a viver sob constantes ataques, os quais se dão, quase sempre, em nome das mais absurdas alegações. Neste contexto, proliferaram agressões, atentados, mortes, feminicídios e notícias falsas. Somente no ano de 2019 registraram-se, por exemplo, mais de mil mortes de refugiados e migrantes, que tentaram escapar da fome, da miséria e de perseguições políticas e religiosas ao tentarem atravessar o Mar Mediterrâneo. Embora assustadores, os números de 2019 já se repetiam desde 2013, sem que as organizações mundiais tivessem demonstrado real interesse em resolver tal situação. Em contexto como o exposto, crescem as violações, os atentados aos direitos humanos e às liberdades individuais. Entre tantos, mulheres, crianças e negros são os mais vulneráveis às ameaças e aos perigos, que vão do cerceamento ao silenciamento, bem como à violência física nos mais variados níveis que, não muito raro, resulta em morte.

Assim sendo, são indispensáveis todas as discussões e estudos que voltem os olhos para a relação que se dá entre literatura e política. Dizemos “indispensáveis”, uma vez que o mundo vive um retrocesso político que só se compara aos períodos mais sombrios da história da humanidade, quando o mundo se viu diante da escravização, do holocausto, do fascismo e do nazismo, por exemplo. Atualmente, poucos são os países que passam incólumes pela dor e pela tristeza que se abate sobre todos nós. E não importa se coisas assim aconteçam no Sudão, na Bielorrússia, na Líbia ou na Somália. Onde quer que aconteçam, também acontecem conosco, pois não somos ilhas isoladas, como nos diz o poeta John Donne (1572 – 1631). E parafraseando-o, afirmamos que todos nós somos parte um do outro e, conseqüentemente, parte desse Planeta, que grita desesperadamente por socorro, enquanto nossos olhos e ouvidos estão voltados para o lado.

Diante do que tem acontecido, tem-se a impressão de que os “bárbaros” tomaram o mundo, o que nos impele a revisitar o poema *À espera dos bárbaros*, de Konstantinos Kavafis (1863 – 1933), que nos seus versos iniciais diz:

- Que esperamos na ágora congregados?

Os bárbaros hão de chegar hoje.

- Por que tanta inactividade no Senado?

Porque estão lá os Senadores e não legislam?

Porque os bárbaros chegarão hoje.

Que leis irão fazer já os Senadores?

Os bárbaros quando vierem legislarão. (KAVAFIS, 2005:221)<sup>3</sup>

O referido poema é de 1904, e serviu de título ao romance do escritor sul-africano J. M. Coetzee, publicado no Brasil no ano de 1980. O romance *À espera dos bárbaros*, de Coetzee, é ambientado em um remoto posto avançado do Império, onde um velho magistrado se defronta com a chegada dos especialistas em interrogatório. Como não poderia deixar de ser, o sadismo dos torturadores alcança homens, mulheres e crianças, os quais são submetidos às mais impiedosas formas de tortura. Na encruzilhada entre a lealdade ao governo e a compaixão pelas vítimas, o velho magistrado se vê imerso numa crise de consciência, que resulta no conflito humano entre a luta pela dignidade e a obediência cega a um regime autoritário e cruel. Aqui, em Kavafis e Coetzee, tem-se um claro exemplo da relação simbiótica entre literatura e política.

O conflito humano do qual trata a narrativa de Coetzee está na base da literatura universal, cujas temáticas não são outras senão o amor, a vida e a morte, ou seja, o absurdo da condição humana, como discutido por Albert Camus (1913 – 1960), em seu *O mito de Sísifo* (1941), por Hannah Arendt (1906 - 1975) em *A condição humana* (1958) e que se constitui como elemento basilar para a compreensão da dramaturgia de Samuel Beckett (1906 – 1989), por exemplo. Em suma, os bárbaros, cuja chegada tanto se temeu, sempre estiveram aqui, pois não são outros se não nós mesmos.

### **Política: para além de uma mera lexia**

Antes de apresentarmos outras relações entre literatura e política, faz-se necessário observarmos algumas considerações acerca da concepção de política na Grécia

---

<sup>3</sup> A tradução do grego para o português lusitano é de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, para a edição de *Os Poemas*, de Konstantinos Kavafis (2005), publicada pela Relógio d'Água Editores.

Antiga, tendo em vista que é tal concepção que ainda se mantém, de certo modo, como base para a compreensão desse conceito na contemporaneidade. O texto do verbete “política”, constituinte do *Dicionário de conceitos históricos* (2015), organizado por Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva, nos diz que:

O termo “política” foi cunhado na atividade social desenvolvida pelos homens adultos da polis grega. Toda a vida social grega estava assentada na atividade política. Aristóteles, na Grécia antiga, tinha uma visão bastante otimista da política: ele a pensou como a ciência que estuda o *sumo bem*, e como a finalidade da política é o bem humano, ela devia abranger todas as outras ciências. Essa finalidade poderia ser alcançada e preservada tanto para o indivíduo como para o Estado, mas seria preferível atingi-la para o Estado como um todo, por este englobar mais indivíduos. Aristóteles pensava que a prática política e a virtude caminhavam juntas. Segundo ele, o homem verdadeiramente político gozava da reputação de haver estudado a virtude “acima de todas as coisas”. No contexto de Aristóteles, a política era uma atividade ética que tinha a função pedagógica de transformar os homens em cidadãos. (SILVA, 2015:336)

Para o filósofo grego, a concepção do que deveria ser entendido como cidadão variava de acordo com o tipo de governo. Mas em resumo, o cidadão era aquele que participava ativamente da elaboração e da execução das leis, o que se excluía as mulheres e os escravizados, tidos como cidadãos de segunda classe. Observemos aqui, que a concepção aristotélica para cidadão, mesmo excludente, é posta como sinônimo de sujeito. No contexto político atual, o exercício da cidadania não se limita à participação na elaboração e na execução das leis. Ser cidadão implica em cobrar e exigir dos representantes legais que as leis sejam postas em prática para o bem comum da sociedade como um todo. Se na Grécia Antiga o conceito de política se aproximava, e até se confundia com o de ética, o que não impedia, por exemplo, que o exercício político se desse pelo viés do poder, quiçá da tirania, na contemporaneidade seu sentido está circunscrito àquilo que diz respeito à gestão dos negócios públicos, assim como às demandas da sociedade civil organizada, que busca ter suas reivindicações atendidas. Tais concepções são importantes para que se compreenda os imbricamentos que se dão entre literatura e política.

### **Literatura e política: caminhos que se bifurcam?**

As relações entre literatura e política não são recentes, tendo em vista que a literatura sempre foi um veículo de contestação do *status quo*. Para alguns, no entanto, os caminhos entre literatura e política se bifurcam, pois acreditam eles que a literatura existe

apenas no mundo das ideias, enquanto à política está reservada a ação. Tal percepção, além de equivocada, se mostra um tanto inocente, uma vez que, como bem afirma Carmo (2018):

A relação óbvia se estabelece quando se observa que a política é um modo de ação conciliatório e consensual de legitimação do poder, no qual um grupo de indivíduos, que se faz social, tem para si o domínio sobre as decisões que envolvem outros grupos representados ou não institucionalmente. Na prática, no âmbito de possíveis camadas de articulação, tem na política, ou no exercício do que chamamos de política uma de suas articulações. Jean-Paul Sartre já sinalizava, em um pressuposto existencialista que se consolidou, o princípio que move a narrativa, por extensão a literatura, no qual o comprometimento está no movimento da própria vida. Se temos uma ação, essa ação é uma escolha; logo, essa responsabilidade nos faz ser políticos a todo o momento. (CARMO, 2018:1)

Neste sentido, ainda conforme Carmo (2018:2): “a literatura se revela política mesmo quando não se mostra como tal. O ato de não ser político é um ato político, de negação, porém, ato político”. Assim sendo, como não considerar políticos textos poéticos como a *Epopéia de Gilgamesh* (séc. VII a.C) o *Popol Vuh* (séc. XVI) ou o *Mahabharata* (séc. IV a.C)? E o que dizer dos poemas de Homero, fundadores da literatura ocidental, a *Odisseia* (séc. VIII a.C) e a *Ilíada* (séc. VIII a.C)? Na *Odisseia*, por exemplo, há um diálogo emblemático quando Telêmaco diz para que Penélope, sua mãe, cale-se, pois os homens estão conversando. Há, na referida passagem, assim como ocorre em outras obras clássicas, raízes do machismo e da misoginia que aterrorizam o mundo desde então. Tem-se naquele “diálogo” um dos registros mais antigos do silenciamento ao qual as mulheres foram submetidas ao longo da história da humanidade.

As relações de mando do patriarcado e o apagamento da mulher enquanto sujeito é, sim, uma questão política das mais importantes e da qual não faltam exemplos não apenas na literatura clássica, mas também na moderna e na contemporânea. E o que dizer da invasão, e consequente destruição de Troia, na *Ilíada*? Não seria este também um dos mais antigos registros de como o braço armado da política cai sobre os oponentes, sem que se leve em consideração quem morra ou viva? E o que dizer do teatro grego? Quão políticas não são as peças *Lisístrata* (411 a.C), de Aristófanes ou *Antígona* (442 a.C), de Sófocles? E o quão político não são os textos sagrados referenciais na maioria das religiões, mas que muitas vezes seus usos são limitados apenas aos superficiais usos dogmáticos?

Em William Shakespeare (1564-1616), os caminhos entre literatura e política se cruzam e são gritantes, especificamente nas tragédias, sabendo-se que o autor sofreu

influência tanto das tragédias gregas quanto daquelas produzidas por Sêneca (4 a.C – 65 d.C.). E é em Shakespeare que se tem, provavelmente, uma das mais efetivas relações entre a literatura e a política. Em defesa do que afirmamos, convém recorrermos ao livro *Tyrant: Shakespeare on politics*<sup>4</sup>, em cujo capítulo intitulado “Oblique Angles”, Stephen Greenblatt discorre sobre a figura do tirano na obra shakespeariana.

O texto em questão foi traduzido para o português como “O tirano segundo Shakespeare”<sup>5</sup>. Lá, o crítico retoma um questionamento que teria incomodado Shakespeare por toda sua vida. O questionamento é: “... how is it possible for a whole country to fall into the hands of a tyrant?”<sup>6</sup> O livro de Greenblatt é bastante oportuno, quando se discute as relações que se dão entre literatura e política, pois como o próprio autor chegou a afirmar, seu livro é uma resposta erudita aos desmandos da Era Trump, o que corrobora aquilo que afirmamos nas considerações iniciais deste trabalho. Greenblatt, citando o estudioso escocês George Buchanan (1506 – 1582), que diz: “A king rules over willing subjects and a tyrant over unwilling.”<sup>7</sup>, afirma que

The institutions of a free society are designed to ward off those who would govern, as Buchanan put it, “not for their country but for themselves, Who take account not for the public interest but of their own pleasure”. Under what circumstances, Shakespeare asked himself, do such cherished institutions, seemingly deep-rooted and impregnable, suddenly prove fragile? Why do large numbers of people knowingly accept being lied to? How does a figure like Richard III or Macbeth ascend to the throne?<sup>8</sup> (GREENBLATT, 2018:1)

E prossegue:

Such a disaster, Shakespeare suggested, could not happen without widespread complicity. His plays probe the psychological mechanisms that lead a nation to abandon its ideals and even its self-interest. Why would anyone, He asked himself, be drawn to a leader manifestly unsuited to govern, someone dangerously impulsive or viciously conniving or indifferent to the truth? Why, in some circumstances, does evidence of mendacity, crudeness, or cruelty serve not as a fatal disadvantage but as an allure, attracting ardent followers? Why do otherwise proud and self-respecting people submit to the sheer effrontery

---

<sup>4</sup> GREENBLATT, Stephen. *Tyrant: Shakespeare on politics*. USA: W. W. Norton and Company, 2018.

<sup>5</sup> Traduzido por Leonardo Fróes e disponível em <https://www.revistaserrote.com.br/2020/04/o-tirano-segundo-shakespeare-por-stephen-greenblatt/>

<sup>6</sup> Como é possível que um país inteiro se deixe dominar por um tirano? (Tradução nossa).

<sup>7</sup> Um rei governa súditos que o aceitam, enquanto um tirano governa aqueles que o rejeitam. (Tradução nossa).

<sup>8</sup> As instituições de uma sociedade livre destinam-se a se precaver contra os que possam governar, como diz Buchanan, “não para seu país, mas para si mesmos, não levando em conta o interesse público, e sim seu próprio prazer”. Em que circunstâncias, Shakespeare se indaga, instituições tratadas com muito zelo, aparentemente sólidas, enraizadas a fundo, de uma hora para outra se mostram frágeis? Por que grupos tão grandes de pessoas aceitam conscientemente que lhes digam mentiras? De que modo uma figura como Ricardo III ou Macbeth ascende ao trono? (Tradução de Leonardo Fróes)



of the tyrant, his sense that he can get away with saying and doing anything He likes, his spectacular indecency?<sup>9</sup> (GREENBLATT, 2018:1-2)

Assim sendo,

Shakespeare repeatedly depicted the tragic cost of this submission – the moral corruption, the massive waste of treasure, the loss of life – and the desperate, painful, heroic measures required to return a damaged nation to some modicum of health. Is there, the plays ask, any way to stop the slide toward Lawless and arbitrary rule before it is too late, any effective means to prevent the civil catastrophe that tyranny invariably provokes?<sup>10</sup> (GREENBLATT, 2018:2)

A questão que inquietou o bardo inglês durante toda sua vida é a mesma da qual trata Étienne de La Boétie (1530 – 1563) em seu *Discurso da servidão voluntária* (1576), no qual afirma que a tirania se destrói sozinha. Mas isso só se dá quando os indivíduos se recusam a serem tiranizados. Em seu ensaio, no tópico intitulado “não só perdeu a liberdade, mas ganhou a servidão”, La Boétie afirma:

É incrível ver como o povo, quando é submetido, cai de repente num esquecimento tão profundo de sua liberdade, que não consegue despertar para reconquistá-la. Serve tão bem e de tão bom grado que se diria, ao vê-lo, que não só perdeu a liberdade, mas ganhou a servidão. (LA BOÉTIE, 2009:44)

Como dito, a inquietação de Shakespeare é a mesma de La Boétie, o que nos faz pensar se o autor de *Hamlet* não teria lido o ensaio do colega francês, que foi publicado parcialmente em 1574 e, de forma completa, em 1576. Uma vez que Shakespeare morre em 1616, aos 52 anos de idade, é possível que tenha lido o referido texto. Sobre La Boétie e seu ensaio, trazemos aqui uma apreciação feita por Zygmunt Bauman e Lyon (2013), quando dizem:

---

<sup>9</sup> Shakespeare sugeriu que uma desgraça dessas não poderia acontecer sem que houvesse cumplicidade generalizada. Suas peças investigam os mecanismos psicológicos que levam uma nação a abandonar seus ideais e até seu próprio interesse. Por que alguém se deixaria atrair, perguntou-se ele, por um líder obviamente despreparado para governar, que seja perigosamente impulsivo ou conivente com a corrupção ou indiferente à verdade? Por que, em certas circunstâncias, um indício de falsidade, crueldade ou grosseria não atua como desvantagem fatal, e sim como um chamariz, atraindo ardorosos seguidores? Por outro lado, por que pessoas altivas e que se respeitam submetem-se à absoluta desfaçatez do tirano, à sua impressão de poder seguir em frente dizendo e fazendo o que bem queira, à sua espetacular falta de compostura? (Tradução de Leonardo Fróes)

<sup>10</sup> Repetidas vezes Shakespeare retratou o ônus trágico dessa submissão – a corrupção moral, o esbanjamento vultoso do tesouro, a perda de vidas – e as medidas heroicas, desesperadas, dolorosas, necessárias para trazer uma nação combalida de volta a um mínimo de sanidade. Há alguma maneira, perguntam as peças, de interromper o deslize para um poder arbitrário e ilegal antes de ser tarde demais, algum meio eficaz para evitar a catástrofe civil que a tirania invariavelmente provoca? (Tradução de Leonardo Fróes)

Não sei se Étienne de La Boétie realmente existiu ou se foi inventado por Michel de Montaigne para evitar a ameaça de ser punido por escrever um texto altamente perigoso, irônico e rebelde (nesse caso, o júri ainda está decidindo). Porém, independentemente de quem seja o autor, o Discurso da servidão voluntária ainda merece ser relido, em particular por aqueles que se maravilham com novidades e deixam de perceber a continuidade por trás das descontinuidades. (BAUMAN e LYON, 2013: 59)

Em outro contexto, séculos depois de Shakespeare e de La Boétie, George Orwell (1903 – 1950), atento a continuidade que se dá por trás das descontinuidades, apontará sua literatura para questões políticas, que objetivam denunciar não a figura do tirano em si, mas os sistemas autoritários vigentes no século XX, especificamente o stalinismo, como o faz em *Animal farm* (1945), assim como quando descreve a sociedade distópica do seu romance 1984, de 1949, ainda atual no que diz respeito às perseguições ao livre pensar e a presença cada vez mais forte dos sistemas de liberdade vigiada. A literatura de Orwell antecipou em alguns anos as discussões que se dariam acerca das consequências de se ter uma sociedade vigiada, sem que se saiba exatamente o uso político que é feito com os registros de imagens, dados pessoais e áudios que são armazenados pelos sistemas de vigilância. Sobre esta questão, Bauman e Lyon (2013) são assertivos quando afirmam que:

(...) À medida que esse mundo vem se transformando ao longo de sucessivas gerações, a vigilância assume características sempre em mutação. Hoje, as sociedades modernas parecem tão fluidas que faz sentido imaginar que elas estejam numa fase “líquida”. Sempre em movimento, mas muitas vezes carecendo de certezas e de vínculos duráveis, os atuais cidadãos, trabalhadores consumidores e viajantes também descobrem que seus movimentos são monitorados, acompanhados e observados. A vigilância se insinua em estado líquido. (BAUMAN e LYON, 2013:8)

Assim sendo, do ponto de vista político, cultural e social, as observações de Bauman e Lyon (2013) apontam para a necessidade de nos mantermos alertas quanto às novas tecnologias (que não são tão diferentes daquelas imaginadas por Orwell, bem como no que diz respeito aos regimes regulatórios, para que se possa ter uma noção da amplitude do que ocorre). Logo, é preciso saber que nas sociedades democráticas é condição *sine qua non* que haja diálogo entre cultura e política, sendo inconcebível que o Estado aja sobre a cultura de forma a aparelhar-lhe para fins políticos pessoais. Aos escritores, cabe o dever se posicionar, tecendo críticas às formas de opressão e preconceitos cada vez mais recorrentes na nossa sociedade, cabendo a estes a maneira como afirmarão seu posicionamento político e como, por meio deste, educarão outros

escritores, pois “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (BENJAMIN, 1994: 132). Ou seja, o escritor é um agente político, sim, e aquilo que escreve ou deixa de escrever tem significado político, sendo capaz de reverberar, para o bem ou para o mal, nas ações da sociedade.

Em *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1989), Leandro Konder reforça que:

Walter Benjamin estava convencido de que a arte, afinal, não é politicamente “neutra”, exatamente porque não se limita a produzir meros “documentos” e, por si mesma, interfere no movimento transformador dos valores, dos costumes e das relações sociais. Artista, então, deveria tomar consciência da sua situação histórica e assumir posições consequentes. “Quem não consegue tomar partido” – advertia nosso crítico – “deve se calar”. (KONDER, 1989:40)

Concordamos com Benjamin (1892 – 1940), pois se espera do escritor, bem como dos artistas em geral, um posicionamento político que se dê em prol dos humilhados e subjugado, tendo em vista que toda arte é ideologicamente comprometida, o que não é diferente com a literatura, uma das mais políticas das artes. O posicionamento do filósofo alemão dialoga com o do escritor brasileiro Mario de Andrade, quando em entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa, contesta o caráter apolítico do artista. Diz ele:

(...) O artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer uma arte desinteressada. O artista pode pensar que não serve a ninguém, que só serve à Arte, digamos assim. Aí está o erro, a ilusão. No fundo, o artista está sendo um instrumento nas mãos dos poderosos. O pior é que o artista honesto, na sua ilusão de arte livre, não se dá conta de que está servindo de instrumento, muitas vezes para coisas terríveis. É o caso dos escritores apolíticos, que são servos inconscientes do fascismo, do capitalismo, do quinta-colunismo. (...) O escritor então é responsável até pela grafia das palavras, quanto mais pelo que transmite por elas. Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la (BARBOSA, 1974:10-11)

Escritores como Shakespeare, Kavafis, Coetzee e Orwell, por exemplo, posicionam-se por intermédio do seu ofício, que é o uso da palavra escrita utilizada como forma de denunciar as desigualdades e alertar o leitor, para outras possibilidades além daquelas que lhes são disponibilizadas pelo Estado. Neste sentido, é preciso dedicar atenção às maneiras violentas como os Estados autoritários costumam agir, na tentativa de se impor e impor suas determinações, como aquelas que podem ser observadas, por exemplo, em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury (1920 – 2012), quando o Estado investe toda sua força contra as formas de cultura, especificamente a literatura. No cenário distópico imaginado por Bradbury, os bombeiros são aqueles responsáveis por queimarem os livros, numa clara denúncia às ações do fascismo, que odeia o

conhecimento, e que ainda se mantém vivo nas mentes de muitos. O contexto político explicitado pela literatura de Bradbury no seu *Fahrenheit 451* é o avesso do contexto político contemporâneo, onde a política deve ser tomada como o exercício da razão na esfera pública.

O exercício da razão, como afirma Achille Mbembe na obra *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, de 2018, equivale ao exercício da liberdade, um elemento-chave para a autonomia individual. Aqui, pode-se questionar como se daria tal autonomia individual em sociedades nas quais às pessoas pobres são negados os direitos mais básicos à sobrevivência. Em sociedades excludentes e aporofóbicas como essas, a brasileira incluída, até mesmo a fala tem sido negada, pois para os donos do poder o subalterno não pode falar, mas apenas obedecer e produzir, como numa espécie de escravização contemporânea. Sobre a questão da autonomia individual, bem como acerca da ideia de soberania, Mbembe (2018) afirma: “Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”.

A reflexão de Mbembe nos chama a atenção, por exemplo, para os alertas que são dados por Margaret Atwood em *O conto da aia* (1985), quando a autora canadense, por meio de sua literatura especulativa, discute a possibilidade da ascensão de um governo teocrático nos Estados Unidos da América, capaz de dispor e decidir sobre os corpos e as vidas das mulheres. O questionamento presente na narrativa de Atwood se constitui como exemplo de engajamento político de escritores, como forma de enfrentamento à alienação e à barbárie. E embora a palavra “engajamento” possa soar anacrônica na liquidez dos dias de hoje, seu sentido continua atual, o que nos remete às palavras de Sartre, quando diz:

Se a literatura não for tudo, não vale a pena sequer por um minuto. É o que chamo de engajamento. Ela fenece se for reduzida à inocência, às canções. Se cada frase escrita não ressoar em todos os níveis do homem e da sociedade, ela não significa nada. A literatura de uma época é a época digerida pela literatura. (SARTRE, apud WILLIAMS, 2015:115-116)

Os posicionamentos políticos da literatura em defesa das pessoas cujas vozes são cotidianamente sequestradas se dão, não somente, mas também, a partir do engajamento político de escritores e escritoras. Sobre essa questão, ao ser perguntado por que escrever, o escritor Jáder de Carvalho (1901-1985) disse: “(...) Para servir de porta-voz aos oprimidos e humilhados, que nem sempre têm uma voz fiel, exata, leal e sincera, de que eles se possam servir” (LEAL, 2000:57). A fala de Carvalho encontra respaldo naquilo que o crítico Edward Said (1935 – 2003) observa em “O papel público de escritores e intelectuais”, quando aponta que:

(...) no início do século XXI, o escritor segue assumindo cada vez mais atributos oposicionistas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento, além daquele de dar voz à oposição em disputas contra a autoridade. Sinais da mescla de um ao outro teriam de incluir o caso de Salman Rushdie, em todas as suas ramificações; a formação de numerosos parlamentos e congressos de escritores, que se dedicam a assuntos como a intolerância, o diálogo entre culturas, a disputa civil (como na Bósnia e na Argélia), liberdade de expressão e censura, verdade e reconciliação (como na África do Sul, Argentina, Irlanda e em outros lugares); no papel simbólico especial do escritor como um intelectual que testemunha a experiência de um país ou de uma região, dando a essa experiência, portanto, uma identidade inscrita para sempre na agenda discursiva global. (SAID, 2012:29)

As questões de literatura e política sobre as quais estamos discorrendo aqui se constituem como partes de um arcabouço muito maior denominado de Cultura que, tomada no sentido etnográfico mais amplo, conforme defende o antropólogo Edward B. Tylor (1832 – 1917), na obra *Primitive Culture* (1871), deve ser compreendida como um todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei e costumes; assim como qualquer outra capacidade ou hábito que possa ser assimilado pelo ser humano, enquanto membro de uma determinada sociedade. Embora Tylor seja considerado o pai do conceito moderno de cultura, muito daquilo que defendia já não encontra consenso atualmente, uma vez que as concepções daquilo que seja cultura evoluem conforme evoluem as sociedades, o que requer novos olhares para novos e velhos horizontes.

Assim, em consonância com seu tempo, a literatura, por intermédio da tessitura das suas personagens e tramas narrativas, costuma lançar olhares por sobre a humanidade, observando as transformações que se dão no seu curso, com o intuito de trazer à tona algumas das mudanças sociopolíticas e culturais que surgem ao longo dos tempos, notando-se como seus impactos repercutem na sociedade. Para tanto, faz-se necessário que a literatura produzida no contexto da contemporaneidade leve em consideração, por exemplo, os efeitos da globalização e do mercado, bem como o poder da mídia, considerando-se forma, conteúdo e ação; o que significa dizer que não se pode ignorar o funcionamento dos produtos culturais, assim como as práticas socioculturais que se impõem e interferem no fazer literário que se dá no contexto da cultura contemporânea. Destarte, defendemos que não se pode avançar em uma discussão sobre literatura e política sem que se leve em consideração a Cultura.

Diante do exposto, conclui-se com Plekhanov, citado por Eagleton (2011), que “a mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais dessa

época. Não há outro lugar em que isso fica mais evidente que na História da Arte e da Literatura”. Desta forma:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas (...). Portanto, compreender o Rei Lear, *The Dunciad* ou Ulisses significa mais do que interpretar seu simbolismo, estudar sua História Literária e incluir anotações sobre fatos sociológicos relacionados. Significa, antes de tudo, compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam (...). (PLEKHANOV apud EAGLETON, 2011: 20)

Na tentativa de ampliar a discussão acerca das relações entre literatura e política, especificamente nas literaturas de língua inglesa e o campo da cultura, é necessário compreender o que deve ser entendido como cultura contemporânea. Assim, se a cultura abrange um amplo campo de discussões e compreensões, a cultura contemporânea, por sua vez, é mais específica, e objetiva discutir questões que se dão no curso da contemporaneidade. Isso, no entanto, não afasta tais discussões daquilo que se estabelece como “tradição”, ao contrário, a cultura contemporânea mantém laços indissolúveis com a tradição, mas caminha cada vez mais rápido e cada vez mais adiante no tempo e no espaço, sem que esses laços impliquem em formas de manutenção de um *status quo* cultural.

Dessa forma, concordamos com Castoriadis (2009:11), que compreende o termo cultura como uma acepção intermediária entre seu sentido usual em francês como “obras do espírito”, o acesso do indivíduo a elas e seu sentido na antropologia americana, que cobre a totalidade da instituição da sociedade, tudo que a diferencia e opõe sociedade por um lado, animalidade e natureza, do outro. Assim sendo, continua o autor de *Janelas sobre o caos* (2019), a cultura deve ser compreendida como tudo aquilo que, na instituição de uma sociedade, vai além da dimensão conjuntista-identitária (funcional-instrumental) e que os indivíduos desta sociedade tomam posse positivamente como “valor” na mais ampla acepção da palavra, tal qual se dá na Paideia dos gregos, uma vez que a Paideia abrange, de forma indissolúvel, os processos instituídos mediante os quais o ser humano, no decorrer de sua fabricação social como indivíduo, é conduzido a reconhecer e tomar posse positivamente dos valores da sociedade. Esses valores não são dados por uma instância externa, nem descobertos pela sociedade em camadas naturais ou em um céu da

Razão. Eles são, reitera Castoriadis, em todas as ocasiões, criados pela sociedade, considerada como núcleo de sua instituição, baliza última e irreduzível da significação, polos de orientação do fazer e do representar social.

Desse modo, a cultura contemporânea vai direcionar sua atenção para um objeto amplo, que envolve temas como religião, mídia, economia, arte, sociopolítica, redes sociais, cidades, cotidiano, interseccionalidade, decolonização, história, etnia, racismo, migração, totalitarismo, diáspora africana, pós-colonialismo, ecologia, gênero e educação, entre inúmeras outros. Em síntese, a cultura contemporânea é a cultura de uma sociedade ou de um povo específico no contexto da contemporaneidade, o que nos permite ver com olhos mais atentos, não apenas, mas aqueles autores e aquelas autoras ignoradas pelos cânones, bem como a literatura que se dedica a “colocar o dedo na ferida” e discutir questões como a escravização, o racismo, a invisibilização e a objetificação da mulher negra, por exemplo.

Assim sendo, diferentes e novas formas culturais implicam, necessariamente, em novas e diferentes significações para a existência humana, resultando também em novas formas de expressões artísticas e interações no meio social. A apreensão dos conceitos que embasam a cultura contemporânea não descarta a aproximação com as bases histórico-culturais, como o exigido quando do estabelecimento das relações entre literatura e política na atualidade.

E aqui, recorreremos ao filósofo Giorgio Agamben, quando ao retomar o texto da lição inaugural do curso de Filosofia Teorética, que ministrou na Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza, nos anos de 2006 e 2007, discorre sobre o que é o contemporâneo. A fala do filósofo consta do livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009), publicado no Brasil pela editora Argos, com tradução de Vinicius Nicastro Honesko. A obra, além do texto de apresentação, traz três ensaios cujos nomes são: “O que é um dispositivo?”, “O que é o contemporâneo?” e “O amigo”. O ensaio que mais nos interessa aqui é aquele intitulado “O que é o contemporâneo?”. Na abertura do seminário em questão, Agamben faz dois questionamentos que se complementam. Diz ele:

A pergunta que gostaria de escrever no limiar deste seminário é: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo? No curso do seminário deveremos ler textos cujos autores de nós se distam muitos séculos e outros que são mais recentes ou recentíssimos: mas, em todo o caso, essencial é que consigamos ser de alguma maneira contemporâneos desses textos. O “tempo” do nosso seminário é a contemporaneidade, e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que examinam. (AGAMBEN, 2009:55)

Os questionamentos levantados pelo autor de *Ideia de prosa* (2016) se aproximam daquilo que afirmamos ao longo deste artigo, e trazem para o centro do debate a questão que se dá em torno das relações entre literatura e política, o que aponta, obrigatoriamente, para algumas das temáticas que têm sido discutidas nas narrativas que elencamos até agora, nos remetendo a T. S. Eliot, que de maneira mais abrangente, em *Notas para a definição de cultura* (2011:11), defende que a cultura pode mesmo ser descrita simplesmente como aquilo que torna a vida mais digna de ser vivida. E como tornar a vida mais digna de ser vivida, sem o entrelaçamento dos fios que perpassam os meandros da política e da arte? Acerca do que afirma Eliot, COMPAGNON (2009:48) ressalta que “a condição humana não pode ser compreendida em sua complexidade sem o auxílio da literatura”. E, por nosso turno, defendemos que esta não pode ser compreendida em sua totalidade sem o auxílio da política.

Neste sentido, a compreensão da literatura produzida pela humanidade não pode ser apreendida sem que seja lida com “olhos políticos” voltados para o que a vida grita. Chegando até aqui, já se pode responder o questionamento de Antonio Candido, quando em *Literatura e Sociedade* (2000), pergunta: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte”? Uma resposta possível ao questionamento feito pelo crítico seria afirmar que não se pode, por exemplo, compreender a ficção científica de Octavia Butler (1947 – 2006) sem levar em consideração o racismo e a escravidão nos Estados Unidos, assim como o afrofuturismo enquanto pilar central na sua obra, o que também pode ser observado nas obras de Toni Morrison, James Baldwin, Ralph Ellison, Alice Walker ou Zora Neale Hurston, entre inúmeros outros. Como ignorar o caráter político das peças *The Zoo Story* (1958), de Edward Albee (1928 – 2016) e *Longa jornada noite adentro*, (1956), de Eugene O’Neill (1888 – 1953) ou o preconceito racial em *A Raisin in the Sun* (1959), de Lorraine Hansberry (1930 – 1965) e o machismo e a misoginia em *Um bonde chamado desejo* (1947), de Tennessee Williams (1911 – 1983), quando todos esses autores e autoras escreveram influenciados pelo ambiente sociopolítico em que viveram?

Esses pouquíssimos exemplos servem para comprovar que os laços entre literatura e política sempre estiveram atados. Se por alguma infelicidade ou razão se bifurcam, logo voltam a se atar. E assim o são, e continuarão a ser, pois escritores e escritoras costumam ter olhos atentos e fortes para o que nos acontece ao redor. Se na década de 60 a poesia política de Bob Dylan já nos chamava a atenção para os tempos de



ebulição e mudança, quando dizia “The times they are a-changing”, hoje não é muito diferente.

Uma prova disso é a obra de Abdulrazak Gurnah, autor nascido na Tanzânia, radicado no Reino Unido, e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2021. Gurnah traz para sua obra um tema político, um dos mais emergenciais, talvez o mais urgente de todos, que é a situação dos refugiados e migrantes, de quem a literatura ainda fala muito pouco. Ao discorrer sobre refugiados, indiretamente Bauman fala das personagens que preenchem as narrativas de Gurnah e, em termos gerais, são assim descritos pelo teórico polonês (2017):

Refugiados da bestialidade das guerras, dos despotismos e da brutalidade de uma existência vazia e sem perspectivas têm batido à porta de outras pessoas desde o início dos tempos modernos. Para quem está por trás dessas portas, eles sempre foram – como o são agora – estranhos. Estranhos tendem a causar ansiedade por serem “diferentes” – e, assim, assustadoramente imprevisíveis, ao contrário das pessoas com as quais interagimos todos os dias e das quais acreditamos saber o que esperar(...). E a ignorância quanto a como proceder, como enfrentar uma situação que não produzimos nem controlamos, é uma importante causa de ansiedade e medo. (BAUMAN, 2017:14)

Ao justificar a escolha de Gurnah como vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 2021, a Academia sueca, disse que o Prêmio lhe era merecido “por sua comovedora descrição dos efeitos do colonialismo na África e do destino dos refugiados, no abismo entre diferentes culturas e continentes”. A Academia não se equivocou, uma vez que em um mundo cada vez mais autoritário e desigual, a literatura e a política são cada vez mais necessárias e urgentes, havendo ainda muito a ser dito. É necessário, contudo, que o discurso político na literatura não seja caricato, simplório ou dogmático, o que resultaria em textos panfletários e vazios. Mas que seja como aqueles observáveis nas literaturas de Abdulrazak Gurnah e Chinua Achebe, por exemplo, que são faróis na imensidão de uma neblina de dor, ódio e exclusão que quase nunca se dissipa, enquanto o mundo se despedaça.

### **Considerações finais**

As discussões sobre literatura e política são bastante amplas e, ainda bem, possuem vieses diferentes do que apresentamos aqui. Há, e isso é muito bem-vindo, posicionamentos diferentes, uma vez que há pessoas que, ao contrário do que defendemos, acham que a literatura é surda, indiferente e que dormita numa caixinha à prova de realidade. Se assim o fosse, teríamos que ignorar veementemente, por exemplo,

o discurso anticolonialista da narrativa de autoras como Chimamanda Ngozi Adiche, incluindo-se aí seus ensaios, incorrendo no perigo de estarmos reproduzindo uma história única. Ignoraríamos também a poesia pós-colonial de Derek Walcott, os ensaios sobre literatura e racismo de Toni Morrison, assim como a poesia diaspórica de Warsan Shire e as obras poéticas de Claudia Rankine, Adrienne Rich, Cheryl Clarke, Rupi Kaur, Jean “Binta” Breeze, Audre Lorde e Pat Parker, entre outros nomes.

À guisa de conclusão, afirmamos as íntimas relações entre literatura e política como elementos de ação e transformação, entendendo-as como indispensáveis por possuírem o poder de agir e mudar determinadas situações, como é o caso da literatura de Harriet Beecher Stowe (1811 – 1896), cujo trabalho *A cabana do pai Tomás* (1852), embora existam ressalvas a esse respeito, teria conseguido unir o sentimento nortista dos Estados Unidos contra a política de escravização sulista, desencadeando a Guerra Civil Norte-americana. E se o livro de Stowe foi capaz de se tornar um instrumento na guerra contra a escravização de um povo, tudo o mais é possível. Para tanto, é preciso compreender que literatura não é arte decorativa e que não existe literatura inofensiva, pois toda literatura é política.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARBOSA, Francisco de Assis. **Testamento de Mario de Andrade e outras reportagens**. Rio de Janeiro: MEC; Cadernos de Cultura, 1974.

BAUMAN, Zygmunt. **Vigilância líquida: diálogos com David Lyon**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

\_\_\_\_\_. **Estranhos à nossa porta**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CARMO, Cláudio do. **Literatura e política: uma introdução**. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/33978/26599>. Acesso feito em 27 de novembro de 2022.

- CASTORIADIS, Cornelius. *Janelas sobre o caos*. Trad. Leandro Neves Cardin. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2009.
- COETZEE, J. M. *À espera dos bárbaros*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Editora Best Seller, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ELIOT, T. S. *Notas para a definição de cultura*. Trad. Eduardo Wolf. São Paulo: É Realizações, 2011.
- GREENBLATT, Stephen. *Tyrant: Shakespeare on politics*. USA: W. W. Norton & Company, 2018.
- KAVAFIS, Konstandinos. *Os Poemas*. Trad. Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Portugal: Relógio D'Água Editores, 2005.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Trad. Casemiro Linarth. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- LEAL, Angela Barros. *Jáder de Carvalho*. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2000.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SAID, Edward W. *Cultura e política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2015.
- TYLOR, Edward Burnett. *Primitive culture: researches into development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. Mineola, New York: Dover Publications, 2016.
- WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança*. Trad. Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

# Quadros de esperança em *Maurice*, de E. M. Forster, e *Se a rua Beale falasse*, de James Baldwin

José Ailson Lemos de Souza<sup>11</sup>  
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

## Resumo

*Maurice* (1913/2006), de E. M. Forster, e *Se a rua Beale falasse* (1974/2019), de James Baldwin, são romances exemplares de como determinado contexto social perturba a criação literária, problematizando seu escopo e limites, e, ao mesmo tempo, oferecendo aos escritores a oportunidade de elaborações inusitadas no interior de suas respectivas obras. O propósito do presente artigo é destacar as estratégias dos autores para tratar de vidas minorizadas, conteúdos pouco explorados na ficção de cada época. Os romances produzem quadros de esperança, como o final feliz para os amantes em *Maurice* e rituais de afeto em *Se a rua Beale falasse*, demarcando um claro posicionamento político a partir da ficção. Antes de apresentarmos como cada autor percebia os limites da forma romanesca frente aos conteúdos abordados e nossa própria leitura dos romances, discorreremos brevemente sobre a visão de Lukács quanto à relação entre forma e material temático a partir da leitura de Judith Butler (2015). O investimento dos autores em quadros de esperança para temáticas atreladas à opressão indica uma estratégia política para expressar permanência e resistência na ficção.

## Palavras-chave

E. M. Forster. Esperança. James Baldwin. Literaturas de língua inglesa.

---

11 Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Universidade Estadual do Maranhão/Programa de Pós-Graduação em Letras e Departamento de Letras do Campus Balsas.

## Introdução

E. M. Forster e James Baldwin são escritores que se diferenciam bastante no contexto em que viveram e produziram suas obras. No entanto, não é difícil identificar pontos em comum no que diz respeito às dificuldades em tratar no romance a representação de identidades minorizadas. A proposta deste trabalho é discutir como esses escritores articulam na ficção imagens de esperança no interior de contextos cruéis, opressores, que perseguem e condenam determinadas formas de vida.

Em *Maurice*, Forster problematiza a sociedade inglesa do período eduardiano (início do século 20), no que ela tinha de homofobia e hipocrisia quanto à sexualidade de suas elites, bem como problematiza o gênero romance em suas categorias de composição e conteúdo. Importante esclarecer que os termos homofobia e homossexualidade encontravam-se, naquela época, em um processo muito inicial de elaboração enquanto categorias. O próprio conceito de sexualidade como objeto de estudo era algo recente.

Com *Se a rua Beale falasse* (2019), publicado em 1974, Baldwin registra uma importante modulação na literatura norte-americana no que se refere à elaboração da experiência afro-americana, com características de sociabilidade e cultura marcadas pelo enfrentamento de um contexto racista. A narrativa movimenta-se a partir da prisão injusta do jovem escultor Alonzo (conhecido pelo apelido Fonny) e na luta de Clementine (Tish), sua namorada, para provar sua inocência.

A seguir, apresentamos uma breve discussão sobre como os autores compreendiam as dificuldades de explorar na ficção novas identidades culturais ou, no caso de Baldwin, conferir outras versões identitárias frente à força com que a experiência afro-americana foi historicamente forjada por discursos hegemônicos e racistas nos Estados Unidos. Por fim, discorreremos sobre como os autores investem em imagens de esperança nos romances *Maurice* e *Se a rua Beale falasse*.

### 1 A tensão entre forma e conteúdo no romance

Em texto introdutório para *A alma e as formas* (2015), obra da juventude de Georg Lukács, Judith Butler interpreta uma espécie de antecipação em décadas de atrito entre formalistas e historicistas quanto aos sistemas de referência que têm orientado os estudos literários do século XX à contemporaneidade. Considerando a diversidade de abordagens que caracterizam ambos os lados, para sermos breves, poderíamos dizer que os formalistas privilegiam as convenções dos gêneros literários, as especificidades

formais do texto, a autorreferencialidade, e alegam que intenção do autor, temas e condições históricas pouco contribuem para o conhecimento e o valor de um objeto literário. Os historicistas, por seu turno, pensam que conteúdo temático, contexto histórico e autoria permanecem relevantes para análises menos “técnicas” e “previsíveis”. (BUTLER, 2015, p. 15). No texto de Lukács (2015), forma e conteúdo (vida, alma) são termos inseparáveis:

A forma não deixa a vida atrás de si: não existe nenhuma transcendência da vida na forma. Por outro lado, a forma não é apenas um veículo por meio do qual um tema da existência humana se faz comunicável. E nesse sentido seria impossível separar forma e tema, pois o tema é articulado apenas pela forma, e a forma se converte em algo completamente determinado tão logo se torne uma expressão formal desse tema. O tema se articula justamente como forma. É transformado e sublimado pela forma; e a forma, por sua vez, porta em si a história desse processo, do processo de surgimento da forma. Assim, pois, a forma não é um dispositivo técnico, aplicado a um material temático ou histórico, mas o sistema referencial pelo qual a vida histórica é destilada e reconhecida, em que suas tensões são codificadas e expressas (BUTLER, 2015, p. 17).

Para Lukács, o tema demanda a forma (sempre a partir de determinado tipo), sendo essa uma relação sempre em movimento, ou seja, a forma não está dada antes de seu uso pelos autores, elas “são reinventadas segundo as demandas expressivas de cada situação específica, a um só tempo existencial e histórica” (BUTLER, 2015, p. 15). Ressalte-se que, ao tratar de formas, Lukács (2015) não adentra a discussão sobre tipologia dos gêneros literários. Na verdade, marca um certo ponto de partida, ainda distante no escopo teórico, de sua crítica do romance como expressão da experiência histórica.

No entanto, as ideias acima sintetizadas contribuem para compreendermos os esforços e as estratégias de E. M. Forster e James Baldwin para tratarem de temas e experiências recortadas por paradigmas da diferença no romance de seus respectivos contextos culturais.

## **2 Maurice: o problema da homossexualidade para E. M. Forster**

Forster participou, de modo marcante, de um momento de transição na literatura inglesa, aquele que marca o fim da era vitoriana e se encaminha para a revolução que foi o modernismo. *Passagem para a Índia*, talvez seu romance mais lembrado, data de 1924, e é o experimento de Forster mais próximo de seus pares modernistas. Na primeira década do século passado, o autor publica os romances *Onde os Anjos Temem Pisar* (1905), *A Mais Longa Jornada* (1907), *Um Quarto com Vista* (1908) e *Howards*

*End* (1910). Destacamos aqui seu romance não publicado em vida, *Maurice* (1913), que veio a público somente em 1971. Neste romance, Forster demarca posição deliberadamente política na composição literária no que se refere a produzir imagens de esperança em contextos opressivos.

Os romances de Forster da primeira década do século passado são lidos como exemplares do momento de transição da época, uma mescla de características realistas e românticas que seriam elaboradas pelo forte simbolismo do período modernista. Essa é a leitura de David Medalie (2002), que problematiza os elementos modernistas em *Forster's Modernism*. Para o crítico, o modernismo na literatura inglesa talvez deva ser revisto como um período bem mais diversificado, híbrido e rico do que a imagem que se convencionou atrelar a ele: o de quebra com a tradição, com as convenções estilísticas. Medalie (2002) sugere abordar o modernismo na literatura inglesa no plural, tendo em vista que as características, os temas e as convenções tradicionalmente reconhecidos como modernistas figuram apenas como uma das expressões de um conjunto rico e diversificado de tendências.

Quando *Maurice* (1913) foi publicado em 1971, dizia-se que o lapso temporal havia tornado o romance obsoleto quanto ao impacto cultural que teria em décadas anteriores. A principal razão para a publicação póstuma foi a criminalização da homossexualidade na Inglaterra, revogada apenas em 1967. O romance de Forster desenvolve-se a partir do gradual despertar para o conflito entre o desejo sexual do protagonista e as normas sociais da época. Como afirma David Leavitt (2005), quando foi escrito, o romance de Forster não tinha antecedentes que lhe servissem de modelo. Leavitt fala de antecedentes no sentido de tratar da vida, do desejo e do desejo de vida de um personagem homossexual. Narrativas anteriores ou contemporâneas à escrita da obra, como *A Marriage Below Zero* (1889), de Alan Dale, *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, ou ainda o conto *The Prussian Officer* (1914), de D. H. Lawrence, demonizavam a homossexualidade ou abordavam-na de forma indireta (LEAVITT, 2005, p. 11).

O recurso à sentimentalidade para tratar de relações homoeróticas foi um dos pontos mais atacados pela crítica. Para David Lodge (1971), o romance póstumo de Forster não seria nem muito bom nem muito ruim. Não teria força para alavancar a reputação do autor, porém tampouco a prejudicaria (GARDNER, 2002, p. 474). Todavia, o crítico ressalta que Forster “compromete” seu trabalho com uma nota final, em que declara seu intento de, ao menos na ficção, o amor entre dois homens ser contemplado com um “final feliz”. Lodge supõe que a indiferença para com o público leitor habitual

pode ter sido um dos fatores determinantes para as irregularidades da obra: “Forster a escreveu para si mesmo e seus pares, perdendo de vista o público ideal – austero, discriminatório, católico – para quem, como todo bom escritor, ele escreveu os seus outros livros”<sup>12</sup> (GARDNER, 2002, p. 474).

A leitura de Lodge perde força quando não leva em consideração a aposta de Forster na posteridade. Ao não publicar o livro em vida, Forster de fato evitou o enfrentamento da ordem social burguesa (discriminatória, católica). Isso, no entanto, não dissipou a trajetória da obra em outro contexto. Forster registrou as limitações do gênero romance em mediar a representação de formas de vida que evidenciavam uma norma sexual a excluir diversas outras. Em *Aspectos do romance* (2005), o autor pondera sobre este impasse:

Se você pensar no romance de modo vago, você imagina um interesse amoroso – de um homem e uma mulher que desejam unir-se e quem sabe obter êxito. Se você pensar na sua própria vida, ou num grupo de indivíduos, você fica com uma impressão bem diferente e mais complexa<sup>13</sup> (FORSTER, 2005, p. 62, tradução nossa).

Percebe-se que o romancista percebe uma dissonância na comunicação entre vida e sua expressão no romance. Nesse sentido, com *Maurice*, Forster trabalha com uma temática em conflito com as convenções formais do gênero, mas também com a matriz de poder então vigente. A não publicação do romance ainda no início do século XX deve-se principalmente à lei que criminalizava a homossexualidade na Inglaterra de seu tempo. Porém, para a posteridade, cria uma narrativa a partir de um gênero que se estabelecia como expressão máxima para problematizar a situação do indivíduo em conflito com a sociedade burguesa.

George Steiner (1971) corrobora a opinião majoritária sobre *Maurice*: o romance de Forster, escrito no início do século XX e publicado somente na década de 1970, ao vir a público, já estava datado. Em estilo e complexidade, o romance destoa bastante de obras prestigiadas na década de 1970. Para Steiner, *Maurice* passa a circular numa época afeita ao legado literário de Ernest Hemingway. Porém, o crítico ressalta a importância de se conhecer a obra e situá-la no conjunto de romances do autor:

*Maurice* não é de modo algum o melhor de Forster. Porém, porque Forster é um escritor importante, com um trabalho coerente, esse romance póstumo

---

12 Forster wrote it for himself and his own coterie, losing the sense of that ideal audience – austere, discriminating, yet catholic – for whom, like all good writers, he wrote his other books (GARDNER, 2002, p. 474).

13 If you think of a novel in the vague you think of a love interest – of a man and woman who want to be united and perhaps succeed. If you think of your own life in the vague, or of a group of lives, you are left with a very different and a more complex impression (FORSTER, 2005, p. 62).



força-nos a repensar sobre o conjunto de sua obra. Ele lança luzes específicas sobre o gênio de *Passagem para a Índia*<sup>14</sup> (STEINER *apud* GARDNER, 2002, p. 476, tradução nossa).

O romance de Forster percorre diversos termos, discursos e textos disponíveis na época para tratar do sexo entre iguais, como o Banquete de Platão, o termo urânico, concebido pelo alemão Karl Heinrich Ulrich (figura importante para a história da sexologia e do movimento pelos direitos *gays*). Urânico designa o que logo em seguida seria denominado homossexuais. Edward Carpenter, um poeta e filósofo socialista, foi uma das referências de “urânico” para Forster. A relação assumida publicamente entre Carpenter e o seu parceiro George Merrill é a inspiração declarada por Forster para o enredo de *Maurice*.

*Maurice* tem algumas características dos romances de formação ou amadurecimento: acompanha Maurice Hall desde a entrada numa escola pública, aos 14 anos, sua passagem por Cambridge na juventude, seguida de sua entrada na firma do pai. Maurice e seus pares seguem um percurso biográfico muito comum em sua época: uma educação pautada no estudo dos clássicos, casos isolados de rebeldia (principalmente em relação à religião ou ao ensino), rápida compreensão da estrutura de privilégios que habitavam e, com isso, entrada nos negócios da família, noivado, alguma participação nos círculos sociais, casamento, e, quando bem-sucedidos (dificilmente não o eram), um desfile de aquisições. Maurice seguia esse caminho quase como um autômato, sem reflexão ou consciência do que fazia com o próprio tempo, até conhecer Clive Durham em Cambridge. É a partir desse encontro que o romance movimenta uma série de imagens do que na época havia disponível que se aproximasse de expressar o que sentiam. E é justamente esse tratamento que foi alvo da crítica. Para citar um exemplo, vou ler um trecho que descreve a relação dos dois:

Durante os dois anos seguintes, Maurice e Clive foram tão felizes quanto homens nascidos sob essa estrela podiam ser. De natureza afetuosa e íntegra, eram também, graças a Clive, bastante sensíveis. Clive sabia que o êxtase, ainda que efêmero, podia abrir caminho para algo duradouro, e planejou uma relação que provasse ser permanente. Se Maurice despertava o amor, era Clive quem o preservava, impelindo seus rios a aguar o jardim. Não suportava que uma só gota fosse desperdiçada, quer seja em amargura, quer seja em sentimentalismo, e, à medida que o tempo corria, dispensaram as confissões (“já dissemos tudo um ao outro”) e quase todas as carícias. Ficavam felizes só de estarem juntos; irradiavam aos demais qualquer coisa de sua tranquilidade mútua e podiam ocupar seu lugar na sociedade (FORSTER, 2006, p. 104).

---

14 Maurice is not anywhere Forster’s best. But because Forster is an important writer with a coherent oeuvre, this posthumous novel forces one to rethink his achievement as a whole. It throws particular light on the genius of ‘A Passage to India’ (STEINER *apud* GARDNER, 2002, p. 476).

Eis a passagem criticada por George Steiner como exemplo de um desastre estilístico. Steiner fala sobre a alta carga de sentimentalidade que o autor emprega para descrever a relação entre os personagens. Hoje em dia, talvez, esse tipo de alegação pareça exagero ou destempero do crítico, mas o volume de crítica negativa e questionamentos da habilidade de Forster enquanto romancista o acompanharam mesmo quando ele havia abandonado a escrita de ficção. O estranhamento causado pelo texto deriva do emprego de todo um imaginário romântico ou, como diz Steiner, sentimental, para descrever uma relação entre homens. Além da espécie de excepcionalidade, acrescenta-se o fato de tal imaginário ser muitas vezes reduzido ao universo feminino e, com isso, inferiorizado e desqualificado.

Eve Sedgwick (1990) discorre sobre a marginalização do sentimental enquanto categoria por ser associado à experiência feminina. Sedgwick recorre ao trabalho feito pela crítica feminista, de modo a neutralizar essa visão negativa, e propõe alargar esse tratamento ao âmbito homoerótico. Ela afirma que “faria sentido vermos também uma reabilitação do sentimental como um projeto gay importante – de fato, um que se encontra em construção por quase um século sob diferentes nomes incluindo o *camp*” (SEDGWICK, 1990, p. 144). Certamente causaria grande surpresa a Forster saber-se integrado em tal projeto. Surpresa e alegria. Através de leituras de sua produção crítica e também biografias, Forster experimentava, enquanto escritor, uma sensação muito comum para os LGBTQIAP+: a falta de referências, experimentação de modelos (literários/ou de vida) que acabam sendo insatisfatórios, o confisco de experiências de vida em decorrência da homofobia.

Ainda sobre *Maurice*, a história se complica quando um amigo de Clive, Lord Risley, é condenado por atos obscenos. O grande precedente para tal escândalo havia sido o caso de Oscar Wilde, condenado e preso pelo mesmo motivo. O choque com o ocorrido ilustra, de certa forma, a crença à época no privilégio de classe como proteção aos dispositivos legais a punir relações sexuais entre homens. Wilde talvez desconsiderava a possibilidade de se tornar alvo quando deu início ao processo que acabou levando-o à prisão. Na ficção, a prisão de Risley provoca uma reação profunda de medo em Clive, chegando a adoecer e, logo em seguida, mudar sua postura em relação à Maurice. A partir da prisão de Risley, Clive decide que poderiam continuar apenas como amigos. Daí em diante, Clive inicia um relacionamento com uma jovem, torna-se noivo e marido. Toda essa mudança é concomitante ao investimento na carreira política. Maurice, por outro lado, padece em sessões de hipnose, com o objetivo de mudar o objeto de seu desejo sexual.

A nova sociabilidade entre os personagens serve de pano de fundo para o início de outro relacionamento. Maurice conhece Scudder, um guarda-caças, na propriedade de Clive. Assim como em outros romances, a partir da quebra de um preconceito de classe, os protagonistas realizam-se sexualmente. Com Alec, Maurice se refugia em uma zona rural não identificada e reedita um tema recorrente em toda a sua obra. A diferença de classe social perturba a relação, causa verdadeiro horror em Clive, mas os amantes haviam tido o destino selado desde o início pelo autor do livro. Em nota ao final do romance, Forster escreve o seguinte:

Um final feliz era imperioso. Do contrário, não teria me dado ao trabalho de escrever. Havia decidido que, na literatura ao menos, dois homens poderiam apaixonar-se e continuar apaixonados para a eternidade permitida pela ficção, e nesse sentido, Maurice e Alec ainda perambulam pelos bosques. Não sem razão dediquei o livro “A um ano mais feliz” (FORSTER, 2006, p. 252).

Quando pensamos nessa resolução para o romance, nas dificuldades de tratamento do projeto diante das condições sociais em que foi produzido, além do posicionamento fortemente demarcado frente às codificações da ficção, interpretamos em Forster uma dimensão esperançosa para o futuro como estratégia política a partir de um projeto literário: ao transitar entre os diversos grupos de *gays*, *lésbicas*, *bissexuais*, *peleiros trans*, *queers* e demais denominações produzidas pela diferença, Maurice salta de uma dimensão individual e ficcional e alcança coletividades, fornecendo parâmetros, projeções e sonhos a fomentar a proliferação de vida, múltipla de possibilidades de ser e de exteriorizar-se nas artes.

### **3 O problema da representação na literatura afro-americana**

James Baldwin nasceu no Harlem, o bairro negro de Nova York, em 1924, mesmo ano em que Forster publica o último romance em vida, *Uma Passagem para a Índia*. Baldwin herda o sobrenome do padrasto, um pastor da igreja Batista, homem rígido em relação aos costumes, mas que tinha grande consciência da estrutura social nos Estados Unidos de intensa exploração e exclusão da população negra. Assim como a maioria dos que ali viviam, era uma família muito pobre, que passava grandes dificuldades materiais. A precariedade e exclusão social que marcam a origem de Baldwin favorecem a perspectiva privilegiada com que irá tratar da experiência afro-americana. Para Toni Morrison (2020), esse tratamento foi decisivo para uma espécie de descolonização da língua, a partir de uma escrita mais direta e clara sobre a experiência

negra nos Estados Unidos. De acordo com a autora, Baldwin foi decisivo para que outros romancistas afro-americanos (como a própria Morrison) se apropriassem do processo simbólico a narrar a vida social na perspectiva daqueles que sofrem com o racismo. Esse processo tenciona-se com representações oriundas do poder hegemônico, despertando objeções ao trabalho de Baldwin de ambos os lados do recorte racial naquela sociedade. Desse modo, Morrison (2020) recorre às palavras do romancista para discutir essa espécie de desarranjo:

Ninguém decide se opor à sociedade levemente. É preferível sentir-se em casa entre seus compatriotas a ser escarnecido e detestado por eles. E há um certo nível no qual a zombaria das pessoas, mesmo seu ódio, de tão cego, comove: é terrível observar as pessoas se agarrarem a seus cativeiros, insistindo na própria destruição<sup>15</sup> (MORRISON, 2020, p. 300).

Segundo Butler (2015, p. 18), a questão “pode a forma expressar a experiência que a reivindica?” aponta para o vínculo do contexto histórico à composição. Assim como no caso de Forster, essa mediação entre forma e conteúdo (ou tema) permeia uma disputa no interior da literatura afro-americana.

Para Henry Louis Gates Jr. (2001), a expressão afro-americana naquela literatura surge a partir da alegação de uma ausência, em embate constante com uma crítica demasiadamente exigente:

A literatura negra e sua crítica têm sido empregadas para fins que não são primordialmente estéticos; ao invés disso, formam parte de um discurso mais amplo sobre a natureza do negro, e seu papel na ordem das coisas. A relação entre teoria, tradição e integridade na cultura negra não se dá, e talvez nunca se dará, de maneira direta<sup>16</sup> (GATES, 2001, p. 2428, tradução nossa).

Gates (2001) argumenta que as teorias que orientam o estudo e o conhecimento sobre literatura e cultura até aquele momento (seu texto foi originalmente escrito em 1988) pouco dão conta de uma literatura racialmente marcada como a afro-americana. Por isso, no seu entender, seria necessário, em vez de aplicar abordagens padronizadas, traduzir e recriar o repertório teórico hegemônico, de modo a instaurar uma crítica afro-americana com linguagem própria (GATES, 2001).

A dificuldade de escritores que exploram vivências negras nos Estados Unidos é objeto de um ensaio de Toni Morrison, *Coisas indizíveis não ditas: a presença afro-americana na literatura americana* (2020). Morrison pondera sobre o cânone

---

15 Trecho do ensaio “To be Baptized”, presente em *No Name in the Street* (2007), de James Baldwin.

16 Black literature and its criticism have been put to use that were not primarily aesthetic; rather, they have formed part of a larger discourse on the nature of the black, and of his and her role in the order of things. The relation among theory, tradition and integrity within black culture has not been, and perhaps cannot be a straightforward matter (GATES, 2001, p. 2428).

literário de seu país e o fato de este ter sido construído de forma que a presença afro-americana fosse estrategicamente omitida da leitura e do estudo dos clássicos do país. Para não falar da resistência em se abordar seriamente textos da literatura afro-americana, textos escritos por autores negros sobre existências negras. O resultado dessa resistência é um cânone que recusa a negritude. A autora afirma o seguinte:

Avaliando o escopo da literatura americana, não posso deixar de pensar que a questão nunca deveria ter sido “Por que eu, uma afro-americana, estou ausente dela?”. Essa nem chega a ser uma questão lá muito interessante. A questão espetacularmente interessante é: “Que acrobacias intelectuais precisaram ser realizadas pelo autor ou pelo crítico para me apagar de uma sociedade que fervilhava com a minha presença, e que efeito essa performance teve sobre a obra? Quais são as estratégias usadas para esquivar-se ao conhecimento? Para estabelecer o esquecimento? (MORRISON, 2020, p. 229).

O ponto de Morrison é que quando autores como Baldwin decidem concentrar esforços para tratar de vidas negras na literatura, esbarram numa crítica e numa academia que dizem que: isso não é arte; é uma expressão artística, mas inferior; é arte e é superior, caso se identifiquem nela critérios universais da arte ocidental; não é bem arte, apenas um material em estado bruto que ainda precisa ser lapidado (MORRISON, 2020).

Nos ensaios “O romance de protesto de todos” e “Muitos milhares de mortos”, presentes em *Notas de um filho nativo* (2020), James Baldwin articula uma crítica veemente a *Native Son* (1940), romance de Richard Wright, quanto à representação da experiência afro-americana. O livro, calorosamente recebido pela crítica, narra a trajetória de Bigger Thomas, um jovem negro de Chicago fascinado com o luxo em que vive grande parte das famílias brancas. Ao conseguir trabalhar para uma dessas famílias, Bigger comete crimes brutais, é então preso e sentenciado à morte. Baldwin interpreta *Native Son* como reprodução dos discursos que, no contexto americano, estereotipam e reduzem a população negra a indivíduos incapazes de civilidade e integração. Para Baldwin,

Bigger não tem nenhuma relação perceptível consigo mesmo, com sua própria vida, com sua gente, nem com quaisquer outras pessoas [...] e sua força deriva não de sua importância como unidade social (ou antissocial), e sim de seu significado como encarnação de um mito (BALDWIN, 2020, p. 61).

O romance de Wright, na visão de Baldwin, oferece apenas uma perspectiva (a de Bigger), por sua vez altamente limitada, sobre vidas negras e as formas de controle dessas pessoas pela sociedade. Carece, portanto, uma dimensão a projetar as relações entre os negros (experiências compartilhadas), representações que possam codificar e sustentar uma tradição, uma estrutura de costumes, possibilidades de rituais e interações. (BALDWIN, 2020).

*Se a rua Beale falasse* (2019) materializa tal dimensão que Baldwin identifica falar no romance de Wright. A seguir, apresentamos uma breve leitura do romance de Baldwin a destacar a representação de quadros de afeto que ilustram os rituais e estruturas de costumes a conferir a teia de relações que o romancista acredita contribuir para uma imagem mais complexa das vivências negras norte-americanas.

*O Quarto de Giovanni* (1956) é talvez o romance mais conhecido de Baldwin, e o único não centrado em experiências negras. David, um norte-americano em Paris, conhece Giovanni, um barman italiano, e os dois se envolvem enquanto a noiva do americano está na Espanha. Apesar da forte atração, David não lida bem com a sexualidade ou com a possibilidade de romance derivada da atração sexual que Giovanni desperta. O envolvimento entre os dois tem um desfecho trágico. Nas primeiras páginas do romance, o narrador menciona o genocídio de nativos norte-americanos para situar a ancestralidade de David. Ou seja, há uma ligação entre heterossexualidade compulsória e o passado de horror imposto pelos invasores brancos quando exterminaram populações nativas e escravizaram povos africanos. Depreende-se que a manutenção dessas estruturas de dominação sustenta-se também a partir de uma matriz heterossexual, uma vez que o desvio dessa matriz resulta em um desfecho trágico.

A referência à *O Quarto de Giovanni* e a resolução trágica servem para ilustrar que relações amorosas e temáticas sentimentais não são do feitio de Baldwin. Nesse sentido, *Se a rua Beale falasse* destoa do conjunto da obra. Em síntese, trata-se de uma história de amor em face da injustiça e do racismo nos Estados Unidos. Narrada pela personagem Tish, a história percorre o encontro com Fonny ainda na infância até o momento em que se tornam adultos e se apaixonam. Nesse exato momento, quando planejavam uma vida em comum, Fonny é acusado de estupro e preso. Sabemos, desde o início, que a acusação foi armada por um policial, o agente Bell, que recorreu à falsa acusação para retirar o jovem negro de circulação de uma área nobre de Manhattan. Ao trocar o Harlem pelo Village, região que concentrava muitos artistas na década de 1970, Fonny carregava a ambição de tornar-se escultor, conviver com outros artistas e tornar-se conhecido.

A partir da prisão de Fonny, Tish parece despertar e compreender melhor a cidade e o país onde vive. Percebe a institucionalização do racismo, o que leva a reelaborar experiências passadas e sua própria subjetividade. Ao visitar Fonny na penitenciária, Tish formula os significados da prisão e de corpos negros do seguinte modo:

Fui andando por aqueles corredores enormes e largos que passei a odiar, corredores mais largos que o deserto do Saara. O Saara nunca está de todo vazio. Esses corredores nunca estão vazios. Se você estiver atravessando o Saara e cair, logo, logo os abutres vão começar a circundar você, sentindo seu cheiro, sentindo sua morte. Sobrevoam cada vez mais baixo: esperam. Sabem. Sabem exatamente quando a carne está pronta, quando a alma não pode mais se defender. Os pobres estão sempre atravessando o Saara (BALDWIN, 2019, p. 16).

A prisão figura como lugar inóspito, de difícil sobrevivência, corredores que conduzem à morte e cuja presença humana é socialmente marcada: os pobres são a caça, a carne. É a partir da prisão de Fonny que Tish percebe a condição de excluídos naquela estrutura social. A nova percepção conduz à reelaboração de memórias do passado e da própria relação com a cidade:

Talvez eu gostasse, muito tempo atrás, quando papai costumava trazer a mana e eu aqui para ver as pessoas e os edifícios: ele dizia o nome dos lugares mais importantes, podíamos parar no Battery Park para tomar sorvete e comer cachorro-quente. Eram dias gloriosos e nós estávamos sempre felizes – mas por causa do nosso pai, não por causa da cidade. Era por saber que papai nos amava. Agora posso dizer, porque não tenho a menor dúvida, que a cidade não nos amava. Olhavam para nós como se fôssemos zebras (BALDWIN, 2019, p. 18).

Fonny compreende antes sua posição no interior de uma sociedade racista. Sua visão se expressa a partir da arte, quando esculpe uma imagem a simbolizar o fardo e a dor do homem negro. Com a escultura, Fonny presenteia a mãe de Tish, uma forma de comunicação a expressar afeto e conhecimento de si:

[a escultura] Não é muito alta e foi feita em madeira escura. Representa um homem nu com uma mão na testa e a outra quase escondendo o pênis. As pernas são bem compridas e afastadas; um dos pés parece ter sido plantado, incapaz de se mover, e a figura toda transmite uma sensação de tormento (BALDWIN, 2019, p. 42).

O homem imobilizado, torturado, expressa uma condição, a do negro americano, e essa comunicação cumpre o papel de acionar estratégias de preservação, cuidado e sobrevivência. Os esforços de Tish e de sua família para provar a inocência de Fonny são permeados de quadros de ternura, afeto no sentido de afago, estima, cuidado e proteção. Tish encontra apoio da mãe ao revelar estar grávida, porém teme falar para o pai, dadas as circunstâncias. Sharon, mãe de Tish, prepara a cena da revelação como um verdadeiro ritual a celebrar a posteridade.

Fiquei ouvindo a música e os sons da rua, enquanto a mão de papai pousava de leve sobre meus cabelos. E tudo parecia conectado — os sons da rua, a voz e o piano do Ray, a mão de papai, a silhueta de minha irmã, os ruídos e as luzes vindos da cozinha. Era como se fôssemos um quadro, aprisionado no tempo: aquilo vinha acontecendo havia centenas de anos, pessoas sentadas numa sala, esperando pelo jantar e ouvindo uma canção melancólica (BALDWIN, 2019, p. 48).

Como já mencionado, para Baldwin (2020), um dos problemas da literatura afro-americana era contribuir para estereótipos, como não possuírem tradição, ritos de costumes, como a que sustenta os judeus, que ele cita como exemplo de resistência a perseguições e genocídio em grande medida graças à transmissão desses rituais. A notícia da gravidez é celebrada como um verdadeiro sacramento de perpetuação. Para Joe, o avô, a gravidez da filha significa continuidade, algo a comemorar. A perspectiva de renovação é bem acentuada ao longo do texto. Eventuais dificuldades de criar um filho com o pai sem perspectiva de sair logo da prisão e, ainda mais, criar um filho que também terá que enfrentar o problema do racismo, pesam muito pouco comparados com a perspectiva de gerar descendentes.

Outro exemplo desses quadros de afeto marca o reencontro de Fonny com Daniel, um amigo de quem ele não tinha notícia havia muito tempo. Este momento é importante porque ocorre antes da prisão de Fonny, e, de certo modo, prefigura o destino do personagem. No estúdio de Fonny, no Village, Daniel conta sobre o sumiço: passara dois anos na prisão acusado por roubo de carros. Argumentou com os policiais que não sabia dirigir, não tinha como ter roubado o carro. Porém, foi convencido a confessar o crime para obter redução de pena. Mas o pior ainda estava por vir. A vida na prisão guarda momentos difíceis de verbalizar. Fonny e Tish apenas ouvem o choro do amigo. Daniel sofre na prisão aquilo de que Fonny logo será acusado, estupro. A violência sexual pune corpos negros a partir de acusações falsas para criminalizá-los, bem como violentá-los. Passada a lembrança dos meses de horror, eles voltam a brindar e beber, riem de si mesmos, comemoram estar vivos, contanto histórias:

Estávamos felizes, até mesmo por termos alimentado o Daniel, que comia pacificamente, sem saber que estávamos rindo, mas sentindo que alguma coisa maravilhosa tinha acontecido conosco, o que significava que coisas maravilhosas acontecem e que talvez alguma coisa maravilhosa acontecesse com *ele*. De todo modo, era maravilhoso sermos capazes de ajudar alguém a sentir aquilo (BALDWIN, 2019, p. 108).

A brutalidade policial é um tema recorrente em diversos escritos de Baldwin. Aos 10 anos ele conheceu como a polícia abordava os moradores do Harlem, quando foi imobilizado com o rosto pressionado contra o chão. *Se a Rua Beale Falasse* foi escrito, em parte, com base na prisão de um amigo próximo de Baldwin, Tony Maynard. Baldwin também defendeu Angela Davis publicamente quando ela também foi perseguida e presa por questões ideológicas. Em diversos ensaios, enfatiza o aparelhamento estatal racista através da polícia americana. Em “Relato de Um Território Ocupado” (1966), Baldwin



desabafa: a presença da polícia tem como única função manter o negro em seu lugar e proteger os bens dos brancos.

*Se a Rua Beale Falasse* articula um problema político aos olhos do autor. Os rituais e quadros de afeto figuram como estratégias diante de cenários difíceis de serem alterados. Esses quadros se alinham com a percepção de Baldwin sobre como conviver com a injustiça. Em “Notas de Um Filho Nativo”, outro ensaio importante, ele declara o seguinte:

Comecei a achar que era necessário conservar na mente o tempo todo duas ideias que pareciam contrárias. A primeira era a de aceitação, aceitação, totalmente despida de rancor, da vida como ela é, e dos homens tais como eles são: à luz dessa ideia, é claro, a injustiça é inevitável. Mas isso não significava que se podia ser complacente, pois a segunda ideia tinha a mesma força: nunca devemos, na nossa própria vida, aceitar essas injustiças como inevitáveis, e sim combatê-las com toda a nossa força. Essa luta começa, porém, no coração, e agora era responsabilidade minha manter meu coração livre do ódio e do desespero (BALDWIN, 2020, p. 137).

*Se a rua Beale falasse*, assim como *Maurice*, de Forster, mostram como os autores trabalharam o romance em seus respectivos contextos, e, a partir de demandas específicas, demonstram o que Butler (2015) depreende da junção entre forma e conteúdo, reiterando exemplarmente a profícua conexão entre vida e arte: a experiência a produzir a forma, as dificuldades em destilar vida na forma da arte em determinados momentos e o registro sempre em aberto das possibilidades do romance em comunicar a singularidade humana, bem como os seus horrores.

### **Considerações finais**

Forster e James Baldwin enfrentaram as dificuldades de abordar no romance experiências de vida que por longo tempo foram proibidas, invisibilizadas ou tratadas de forma insatisfatória. Alvos de uma crítica que denuncia os próprios conflitos e preconceitos, os autores recorreram a imagens de esperança, como o final feliz para os amantes em *Maurice* e os rituais de afeto em *Se a rua Beale falasse*. Em vista das temáticas tratadas, essas imagens parecem inusitadas quando remontamos os romances às suas respectivas épocas e contextos. Também surpreendem quando consideramos o conjunto de obras do mesmo gênero de cada autor, caracterizadas, em sua maioria, por resoluções pessimistas, trágicas, “realistas”.

Como vimos, ambos os autores registraram, em ensaios e notas, o pensamento sobre a relação entre vida e arte, e, diante disso, interpretamos o recurso a essas representações como um posicionamento político a pautar a composição dessas obras. Ao

contrário de um provável empobrecimento a nível artístico, esse recurso potencializa as obras, coincidindo bem com os pressupostos de Lukács no que diz respeito à relação entre material temático e forma: a forma está sempre conectada à vida. No caso, o romance, em cada caso, registra as dificuldades e as soluções encontradas pelos autores para narrar o que existia, mas que ainda era incomum como material narrativo: a felicidade de amantes homossexuais na Inglaterra do início do século passado e a transmissão de valores e ritos de cuidado mútuo entre os afro-americanos nos Estados Unidos da década de 1970.

## Referências

BALDWIN, James. **Se a rua Beale falasse**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BUTLER, Judith. Introdução. *In*: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FORSTER, E. M. **Aspects of the Novel**. London: Penguin, 2005.

FORSTER, E. M. **Maurice**. Trad. Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

GARDNER, Philip. (Ed.). **E. M. Forster: The Critical Heritage**. London: Routledge, 2002.

GATES, Henry Louis Jr. Talking Black: Critical Signs of the Times. *In*: LEITCH, Vincent B. [Ed. *et al.*] **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

LEAVITT, David. Introduction. *In*: FORSTER, E. M. **Maurice**. London: Penguin, 2005. pp. 11-36.

LODGE, David. Before the deluge. *In*: GARDNER, Philip. (Ed.). **E. M. Forster: The Critical Heritage**. London: Routledge, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MEDALIE, David. **E. M. Forster's Modernism**. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: Ensaio discursos e reflexões**. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STEINER, George. Under the greenwood tree. *In*: GARDNER, Philip. (Ed.). **E. M. Forster: The Critical Heritage**. London: Routledge, 2002.

**FRAMES OF HOPE IN MAURICE, BY E. M. FORSTER, AND IF BEALE  
STREET COULD TALK, BY JAMES BALDWIN**

**Abstract**

*Maurice* (1913/2006), a novel by E. M. Forster, and *If Beale street could talk* (1974/2019) by James Baldwin, illustrate how certain social contexts can disturb literary composition, often questioning its scope and limits, and, at the same time, offering opportunities of creating unusual developments within an author's oeuvre. The purpose of the present work is to highlight Forster and Baldwin's strategies to approach minorities in their fiction. The novels offer frames of hope, such as the lovers' happy ending in *Maurice*, and caring, affection rites in *If Beale street could talk*. Before discussing each author's perspective on the matter and our reading of their narrative realization, we briefly present Georg Lukács's early thoughts on the relation between form and thematic content, mostly by means of a text by Judith Butler (2015) that interprets that. The frames of hope devised in each novel are interpreted as a form of political strategy in order to convey resistance and permanence in fiction.

**Keywords**

E. M. Forster. Hope. James Baldwin. Literatures in English.

## **Por quem os sinos dobram: a guerra e a marginalização das personagens femininas, será?**

Simone dos Santos Machado<sup>17</sup>  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

### **Resumo**

No século XX, as guerras mundiais afetam a perspectiva do indivíduo em relação à realidade que, além de determinista, torna-se pessimista. Esses sentimentos passam a influenciar a produção artística do mundo pós-guerra, tornando-se temas recorrentes em obras de escritores que integram o grupo conhecido como Geração Perdida, no qual Ernest Hemingway ocupa lugar de destaque. Em *Por Quem os Sinos Dobram* (1940), o autor desenvolve seu enredo durante a Guerra Civil Espanhola e mostra que as personagens são capazes de cometer atos grotescos na luta pela sobrevivência. Além de uma crítica contundente aos atos atrozados praticados na guerra, Hemingway ainda aborda os dilemas humanos e o reconhecimento de um traço essencial mesmo naqueles considerados ameaças, os quais precisam também ser vistos com compaixão. Parte da narrativa recai sobre um grupo de guerrilheiros, do qual destacamos Pilar e Maria, sua relação entre si e com os demais personagens. Aspectos que oscilam entre o espírito de liderança e fragilidade, coragem e insegurança, acolhimento e abandono, benevolência e brutalidade marcam essas duas mulheres enquanto seres humanos dinamizadores de ações no contexto horrendo da guerra. Elas denunciam questões sociais, tais como abusos, assassinatos e traumas, também a relevância da liderança em meio ao caos.

### **Palavras-chave**

Literatura. Guerra. Personagens femininas. Luta.

---

<sup>17</sup> Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

## Introdução

Além de prejuízos materiais e econômicos, as guerras mundiais do século XX trouxeram consigo a recorrente incerteza de uma vida normal na sociedade, principalmente, entre aqueles que haviam, de fato, presenciado e se tornado vítimas das atrocidades nos campos de batalha. Para esses indivíduos, é quase impossível vislumbrar a perspectiva da realização do sonho e da satisfação plena enquanto seres humanos e enquanto homem e mulher.

Assim como na sociedade de um modo geral, tais sentimentos passam a influenciar a produção artística do mundo pós-guerra, tornando-se recorrentes em obras de inúmeros escritores, especificamente, no grupo conhecido como *the lost generation* ou “a geração perdida”, no qual Ernest Hemingway ocupa lugar de destaque.

Por essa razão, as personagens de Hemingway vivem em um mundo de morte, marcado pelo sentimento de perda, de desilusão, de guerra e de amor frustrado. A recorrência a essas questões contribuiu para a construção de uma atmosfera pautada no pessimismo e determinismo, conferindo um teor de tragicidade aos seus contos e romances.

Na concepção de Wilson (2005, p. 9), o escritor foi capaz de apropriar-se do estilo modernista vigente naquele contexto e explorá-lo ao ponto de criar uma rede complexa de sensações diferente das propostas apresentadas até aquele momento. Em outras palavras, Hemingway propôs um simulacro de emoções particular ao que Wilson denomina “mal-estar”<sup>18</sup>. Esse simulacro de sentimentos potencializado pelo escritor norte-americano é resultado de uma destruição em massa de homens e mulheres, experiência esta vivida pelo escritor, quando jovem, em situações de guerra e/ou extremo perigo. Tal vivência contribuiu para o recorrente tom de desespero sugerido em suas obras ao limitar as opções de escolha de suas personagens a fim de que o código de honra fosse mantido até o fim.

Uma questão interessante a ser observada nas obras de Hemingway é o aspecto de gênero nesse processo. Para Prieto (2011), as personagens masculinas são sempre fortes, corajosas e guiadas pelo ideal da honra, mesmo em meio a um mundo caótico. Suas personagens femininas, por conseguinte, são apresentadas como objetos ou figuras adversas ao amor. Essa forma polarizada de observar a caracterização de suas personagens rendeu a Hemingway o título de misógino para boa parte do público.

---

<sup>18</sup> “[...] *a malaise*”.

Contudo, pensar nesses indivíduos ficcionais sob a perspectiva de gênero é uma dentre as possibilidades de análise em um conjunto vasto e complexo construído nas narrativas do escritor. Sem qualquer demérito aos estudos de gênero, acreditamos que um olhar voltado para a condição do indivíduo, enquanto ser humano, seja mais produtivo para a nossa proposta de análise por abordar questões que transcendem a categorização simplista e binária de homem e de mulher na sociedade. Os dilemas, os sofrimentos, as angústias e os temores que afligem os personagens de Hemingway são recorrentes na tragédia do homem moderno, independentemente de serem homens ou mulheres.

Com base no exposto, este artigo propõe um olhar voltado para a construção de duas personagens femininas no romance *Por Quem os Sinos Dobram*<sup>19</sup>. Nossa discussão parte dos seguintes questionamentos: como uma jovem traumatizada e uma mulher de meia idade são representadas em meio a um grupo de guerrilheiros republicanos que vive em uma caverna a cerca de 100 quilômetros da capital espanhola? Que elementos influenciam na construção das personagens femininas e do espaço narrativo no romance? Qual a importância dessas personagens para o desenvolvimento da narrativa? Elas são deixadas à margem dos acontecimentos ou assumem posição de dinamizadoras de ações no contexto tenebroso da guerra? A partir da análise de trechos retirados do romance, é possível observar que as personagens hemingwaynianas têm muito mais a dizer do que a fortuna crítica do autor comumente mostra e que sua construção revela mulheres dotadas da força e do código moral típicos dos heróis e das heroínas de Hemingway.

### **O princípio do *Iceberg* e o código do herói em Hemingway**

Hemingway e suas obras misturam-se em uma fusão que, frequentemente, une realidade e ficção, como se seus textos servissem de terapia para suas mágoas e sofrimentos, como meio para trazer à tona suas impressões mais íntimas (BAKER, 1971). Talvez por essa razão, suas personagens, embora limitadas por falas curtas e uma descrição psicológica pouco precisa, tenham tanto a mostrar, tanto a revelar mesmo em um universo com escrita tão limitada pelo princípio do *Iceberg*, como é característica da produção literária do autor.

Assim como outros escritores inseridos no contexto modernista, os integrantes da geração perdida opunham-se à estética clássica anterior, ao pedantismo do vocabulário

---

<sup>19</sup> *For Whom the Bell Tolls*, 1940.

erudito, à idealização da vida e do ser humano de forma geral. Foi nesse contexto que o princípio do *Iceberg* tomou fôlego e encontrou guarida nas manifestações literárias da época, sobretudo, em obras que exploravam poesia lírica, ironia e introspecção psicológica (WILSON, 2005).

Hemingway definiu a própria escrita como a arte da omissão segundo a qual o significado não repousa na superfície da narrativa, mas abaixo dela, o que força o leitor a "escavar" o entendimento habilmente disfarçado. Segundo Baker (1974), o escritor acreditava que seus cortes fortaleciam suas narrativas e faziam com que os leitores sentissem algo além daquilo que podiam compreender. Por essa razão, sua obra está marcada pelo uso de orações e períodos curtos, raros adjetivos e algumas repetições, que têm por intuito enfatizar as temáticas abordadas.

Hemingway foca sua linguagem na ação sem se preocupar com a descrição da emoção ou pensamentos de seus personagens. Devido a essa natureza direta e supostamente despretensiosa, suas obras não costumam oferecer dificuldades de leitura, contudo, um leitor menos atento às particularidades do estilo do autor pode deixar de perceber significados mais profundos, ocultos pelas incansáveis supressões do escritor modernista.

A despeito de sua limitação lexical deliberada, resultado da omissão de toda palavra que ele julgue desnecessária, suas obras são marcadas pela vivacidade, clareza e simplicidade na escolha das palavras e estruturas gramaticais. Frases curtas e rítmicas oferecem uma sucinta descrição geográfica e psicológica, concentrando-se mais na ação do que nos pensamentos das personagens. A falta de detalhes deixa por conta do leitor o "não-dito", os casos omissos, a informação implícita que representa a grande porção escondida em suas linhas.

A construção de espaço na narrativa de Hemingway não desempenha papel de destaque na sua narrativa. Esse elemento não motiva ações ou traz implicações no rumo da história, no entanto, é preocupação do escritor estabelecer um cenário geral para suas personagens (BAKER, 1974). Embora o espaço atue, de modo geral, como pano de fundo em suas narrativas e não influencie diretamente a ação das personagens, ele pode oferecer pistas que auxiliam a compreensão da trama e o preenchimento das lacunas propositalmente deixadas pelo autor na camada superficial de seu texto.

Ao tratar acerca das personagens hemingwaynianas, Weeks (1962) esclarece que os tipos retratados pelo autor, tais como soldados, toureiros, boxeadores e caçadores, quando colocados sob pressão, tendem a comportar-se como homens comuns. Eles são indivíduos de ação. A maior parte da narrativa é centrada em discurso direto, por meio de

diálogos entre as personagens, e descrições do cenário que auxiliam na construção do espaço onde se desenrola a ação, conforme o exemplo a seguir:

Com os ombros encurvados, uma jovem surgiu na boca da caverna, trazendo uma grande travessa de ferro, Robert Jordan viu seu rosto de um ângulo oblíquo e de imediato percebeu aquela coisa estranha nela. Ela sorriu e disse: — *Hola*, Camarada.  
— *Salud* — disse Robert Jordan, cuidando para não fitá-la frontalmente e nem desviar os olhos. “Lindas mãos morenas”, notou ele quando a moça colocou a travessa à sua frente. Neste momento, ela olhou direto para ele e sorriu. Seus dentes eram brancos em contraste com o rosto moreno, de olhos e pele de um mesmo moreno castanho-dourado [...]. (HEMINGWAY, 2013, p. 35, trad. Luís Paezê)<sup>20</sup>

Normalmente, não há uma narração intimista que permita ao leitor acessar o estado psicológico da personagem. Tudo o que se dá a conhecer de cada indivíduo é manifesto por meio de suas ações e escolhas.

Conforme ressalta Prieto (2011), não importa o lugar em que esses homens se encontram, tampouco, se ganham ou perdem, se vivem ou morrem. O que Hemingway ressalta por meio da ação de suas personagens é o código da honra e do valor, é o viver ou o morrer com coragem. Esta é a regra essencial perseguida pelos seus heróis na vasta produção de obras deixadas pelo escritor.

Ainda a esse respeito, Wilson (2005) aponta que, em Hemingway, “nós sofremos como também causamos sofrimento; todos perdem algo ao longo da jornada, no entanto, podemos perder sem deixar de manter a honra”<sup>21</sup> (WILSON, 2005, p. 10). Portanto, o ponto alto das personagens nos contos de Hemingway não reside em seu caráter, mas na emoção suscitada por elas no momento de sua ação.

Se pensarmos nos indivíduos ficcionais de Hemingway e na proposta que ele adotou no desenvolvimento de suas narrativas, podemos considerar as personagens como o elemento central na composição da trama narrativa. Na condição de indivíduos, as personagens são pessoas inseridas em um conjunto de valores e agem motivadas por suas crenças (ROSENFELD, 2009). Não raro, elas são submetidas a infortúnios e situações extremas que exigem decisões importantes. Quando essas decisões entram em confronto com a moral defendida pelas personagens, o conflito interno pode desencadear dilemas e desordem que muito revelam acerca do ser humano. Essa semelhança com as situações da

---

<sup>20</sup> “*The girl stooped as she came out of the cave mouth carrying the big iron cooking platter and Robert Jordan saw her face turned at an angle and at the same time saw the strange thing about her. She smiled and said, ‘Hola, Comrade,’ and Robert Jordan said, ‘Salud’, and was careful not to stare and not to look away. She set down the flat iron platter in front of him and he noticed her handsome brown hands. Now she looked him full in the face and smiled. Her teeth were white in her brown face and her skin and her eyes were the same golden tawny brown*”. (HEMINGWAY, 1995, p. 22)

<sup>21</sup> “*We can suffer and we make suffer, and everybody loses out in the long run; but in the meantime we can lose with honor*”.



vida real, próprias do homem, é essencial para assegurar o aspecto de verossimilhança que dá sentido à narrativa e permite a identificação do leitor com o texto.

As personagens de Hemingway podem ser enquadradas pelas observações de Rosenfeld (2009), pois se constituem indivíduos que sofrem dilemas e desventura, na tentativa de permanecerem fiéis ao código de honra estabelecido pelo autor. A seguir, veremos como esses elementos, espaço e personagens, são trabalhados pelo escritor em *Por Quem os Sinos Dobram*, obra escolhida para o *corpus* deste trabalho.

### **As heroínas da guerra que ninguém lembra**

Afora os contratempos pessoais, o ano de 1928 foi sobretudo sombrio para Hemingway. Durante uma viagem com o filho mais velho, Bumby, recebe a trágica notícia do suicídio do pai, cujos problemas financeiros e de saúde culminaram em um tiro na cabeça com um revólver antigo, tipo Smith & Wesson calibre 32, que pertencera ao avô de Ernest (BAKER, 1971, p. 230). Esse acontecimento jamais abandonou Ernest e serviu de inspiração para a obra bem sucedida que veio em 1940, *Por Quem os Sinos Dobram*.

Também considerado sucesso de vendas e bem aclamado pela crítica, o romance tem por base as experiências de Hemingway como participante voluntário durante a Guerra Civil Espanhola, que ocorreu entre 1936 e 1939, e apresenta Robert Jordan como protagonista, o qual recebe a incumbência de destruir uma ponte durante um ataque a Segóvia. O tempo da narrativa se passa em um período de três dias, aproximadamente.

Na luta pela sobrevivência, as personagens precisam defender-se a ponto de cometer atos grotescos na tentativa de se salvarem. Contudo, chegam a perder a coragem para tais atos ao se identificarem como o próprio inimigo, vendo-o como outro ser humano, sujeito às mesmas falhas e fraquezas que poderia compor as forças aliadas de qualquer um dos lados daquele conflito. Além de uma crítica contundente aos atos atrozes praticados durante a guerra, Hemingway ainda aborda o aspecto dos dilemas humanos e do reconhecimento de um traço essencial mesmo naqueles tidos como ameaças, os quais precisam também ser vistos com compaixão.

O escritor ficcionaliza a realidade na tentativa de atingir aspectos universalizantes em sua narrativa, conferindo ao leitor a sensação de compartilhar experiências e sentimentos idênticos. O sucesso alcançado junto ao público da época mostra o quão hábil ele foi em sua tarefa. Contudo, mais do que mostrar um ato pessoal,

Hemingway serve-se do “direito” de ter presenciado fatos de guerra e apropria-se de um evento histórico em *Por Quem os Sinos Dobram*, mostrando o fato como se ele tivesse de fato ocorrido.

No livro, o escritor ainda resgata muitos de seus amigos dos quais alguns aparecem com seus nomes verídicos, como Durán (um comandante legalista que fugira para Londres em 1939) e Petra (uma camareira que trabalhou para o escritor em um hotel). Outros, no entanto, aparecem com nomes fictícios cujos detalhes da descrição permitem a identificação dos indivíduos a que eles se referem. Por exemplo, podemos citar o General Walter (general polonês cujo nome verdadeiro era Karol Swierezewski), que aparece no romance como General Golz; Kolstov (um jornalista), como Karkov; e Maria, uma das personagens centrais, que recebera o nome de uma enfermeira que Hemingway conhecera em Mataro, é descrita fisicamente em semelhança a Martha Gellhorn, mulher por quem Ernest, mais tarde, abandonaria a segunda esposa Pauline (BAKER, 1971, pp. 396-397).

No romance, Maria aparece pela primeira vez na metade do segundo capítulo, quando Jordan chega ao acampamento dos guerrilheiros na caverna. A jovem aparece para oferecer comida aos homens recém-chegados da caminhada na mata e, apesar da descrição inicialmente desfavorável, sabemos que Jordan e Maria ficam impactados pela presença um do outro e desenvolvem rapidamente uma relação amorosa.

Whitlow (1984), que faz uma análise a respeito de personagens femininas nas obras de Hemingway, menciona que Maria é uma personagem incompreendida pela crítica e inferiorizada pela falta de um olhar mais humanizado. É frequente o uso de expressões tais como “mulherzinha chata”, “carente”, “prostituta oferecida” para fazer referência a ela (WHITLOW, 1984, p. 33). Tais termos são usados como referência a uma jovem mantida como prisioneira, resgatada em uma explosão de trem pelo grupo de guerrilheiros após ser submetida a extremo sofrimento físico e emocional. Anterior ao período da narrativa, ela “Não falava com ninguém, chorava o tempo todo e, se alguém a tocasse, começava a tremer como um cachorro molhado. Somente há pouco tempo ela melhorou. Nos últimos dias está bem melhor. Hoje ela estava muito bem.” (HEMINGWAY, 2013, p. 41, trad. Luís Paezê)<sup>22</sup>.

Maria ainda muito jovem é vítima direta da guerra que diz defender ideais de paz e igualdade. Ela vê os pais serem assassinados, têm seus cabelos cortados à faca por

---

<sup>22</sup> “*She would not speak and she cried all the time and if any one touched her she would shiver like a wet dog. Only lately has she been better. Lately she has been much better. Today she was fine*” (HEMINGWAY, 1995, p. 28).

soldados nacionalistas, é espancada e violentada, além de presenciar outras jovens em situação semelhante, assassinadas durante os atos de brutalidade. A condição em que a jovem foi encontrada era a prova física de todo o horror que ela havia enfrentado. Contudo, a destruição física da jovem era uma mostra da devastação emocional em que ela se encontrava. Chorar compulsivamente, retrair-se, ter o olhar perdido no vazio, duvidar das intenções alheias, sobretudo das masculinas, são comportamentos compreensíveis se analisarmos todo o contexto da moça. Em situação de tamanho sofrimento, é possível que muitos indivíduos desistissem de viver, pois parar de sentir, de pensar, de lembrar seria um alento para tanta dor.

Se Maria tivesse desistido de viver, quem a poderia condenar? Se ela tivesse escolhido nunca mais confiar em ninguém, quem teria o direito de criticá-la? Apesar de ter seu mundo destruído e suas esperanças devastadas, na narrativa, deparamo-nos com uma Maria que procura a possibilidade de uma vida nova para esquecer todo o horror vivido. Ela é uma jovem ingênua, apesar do seu passado, mas que tem consciência do que quer para si e para o seu corpo. Em um trecho do livro, ela diz: “De ninguém. Não pertenço a ninguém. Nem de brincadeira, nem a sério. Nem a ti.” (HEMINGWAY, 2013, p.37, trad. Luís Paezê)<sup>23</sup>.

Diferentemente de Jordan, que é o indivíduo em conflito na narrativa, Maria parece ter trabalhado suas questões emocionais e estar decidida a seguir em frente sem hesitar, sem deixar que o passado lhe roube a possibilidade de um futuro melhor. Enquanto Jordan oscila entre a necessidade de cumprir a ordem recebida e a perspectiva de uma vida ao lado de Maria, a jovem tem total convicção de que está pronta para um casamento, mesmo com todas as probabilidades de um fracasso causado pela guerra. Se no passado, Maria foi filha, amiga, criança, agora e no futuro, ela escolhe ser esposa, companheira e, quem sabe, mãe.

Olhar com indiferença para uma jovem capaz de superar tantas adversidades, de ressurgir como mulher após tantos traumas, de depositar sua confiança em outro ser humano após tantos maus-tratos, é negar a própria natureza humana, é deixar de compreender a grandeza e a complexidade da alma e das questões do indivíduo. Ao que parece, o código do herói de Hemingway é mais profundo do que a ponta do *iceberg* mostra. O herói de Hemingway pode ser considerado como uma rede intrincada de características que constituem, majoritariamente, dois tipos de indivíduos: aqueles sob o

---

<sup>23</sup> “*Of no one. No one. Neither in joke nor in seriousness. Nor of thee either*” (HEMINGWAY, 1995, p. 24).

conflito de questões morais e aqueles que superaram suas adversidades e estão prontos para a vida.

Outra personagem de destaque na narrativa é Pilar. Conforme o próprio nome indica, Pilar é o alicerce, o elemento de apoio no grupo de guerrilheiros. Ela é esposa de Pablo, o líder do grupo que vive na caverna, de origem cigana e consciente de sua essência e valor. Trata-se de uma figura multifacetada que surpreende pela riqueza e complexidade. A descrição inicial de Pilar na narrativa aparece da seguinte maneira:

Se você pensa que Pablo é feio, deveria ver essa mulher. Além disso, ela é valente. Cem vezes mais corajosa do que Pablo (HEMINGWAY, 2013, p.38, trad. Luís Paezê).<sup>24</sup>

Ela tem sangue cigano, sabe o que fala — continuou Rafael, com desprezo. — Mas tem uma língua escaldante que bate como o rabo de um touro. Com aquela língua, ela esfola qualquer um. Arranca a pele em tiras. É uma mulher tenebrosa (HEMINGWAY, 2013, p. 40, trad. Luís Paezê).<sup>25</sup>

A descrição inicial é feita por dois dos membros do grupo como forma de introduzir Jordan à “matriarca” do lugar. Apesar do exagero e da ironia usados, percebemos que a esposa de Pablo possui uma personalidade marcante, forte e corajosa tal qual (até mais) qualquer outro guerrilheiro. Ademais, os homens conferem atributos místicos a Pilar e sugerem que ela tenha intuições a respeito das pessoas e/ou do futuro. Essa habilidade dá-lhe autoridade no grupo e impede que sua palavra seja questionada.

Jordan chega à caverna em um momento de tensão no grupo de guerrilheiros, pois Pablo parece ter abandonado os ideais republicanos para viver o conforto de espólios de guerra que havia colecionado naquele lugar que ele considerava uma fortaleza oculta pela floresta. Era constante o seu estado de embriaguez e a chegada do estrangeiro ameaça a estabilidade de sua aparente paz. Esse comportamento coloca em dúvida a liderança de Pablo diante do grupo, visto que seus interesses parecem divergir da vontade do grupo. É nesse contexto que Pilar assume a liderança e passa a tomar as decisões em favor do grupo. Ao ver “a cigana” pela primeira vez, Jordan a descreve assim:

(...) viu uma mulher de mais ou menos cinquenta anos, quase tão grande quanto Pablo, quase tão gorda quanto alta, usando uma saia preta de camponesa e corpete, meias grossas de lã, alpargatas pretas de sola de corda e aquele rosto moreno, feito um molde para um monumento de granito. Tinha mãos grandes mas bonitas, e os cabelos espessos, negros e cacheados, estavam enrolados num coque abaixo da nuca (HEMINGWAY, 2013, p. 43, trad. Luís Paezê).<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> “If you think Pablo is ugly you should see his woman. But brave. A hundred times braver than Pablo” (HEMINGWAY, 1995, p. 26).

<sup>25</sup> “She has gypsy blood”, Rafael said. “She knows of what she speaks”. He grinned. “But she has a tongue that scalds and that bites like a bull whip. With this tongue she takes the hide from any one. In strips. She is of an unbelievable barbarousness” (HEMINGWAY, 1995, p. 26).

<sup>26</sup> “Robert Jordan saw a woman of about fifty almost as big as Pablo, almost as wide as she was tall, in black peasant skirt and waist, with heavy wool socks on heavy legs, black rope-soled shoes and a brown

Diferentemente do depoimento dos dois homens, Jordan olha para Pilar com uma simpatia gratuita e a descreve pela simplicidade de sua vestimenta e pela força de sua fisionomia e de suas mãos. Antes de demonstrar afeto por qualquer outro indivíduo no grupo, Jordan afeiçoa-se às duas mulheres do grupo, por razões diversas, porém com sinceridade e tem seu apreço correspondido.

A força emoldurada nos traços faciais de Pilar, bem como em suas mãos, reflete a vivacidade de seu caráter. Conforme mencionado anteriormente, ela assume a liderança do grupo de Pablo e deixa clara essa posição ao dizer “Sou eu a comandante aqui. Não ouviu *la gente*? Aqui não há ninguém além de mim no comando. Você pode ficar aqui se quiser, comer, beber, contanto que beba pouco, porra, e pode compartilhar do trabalho se quiser. Mas quem dá as ordens sou eu.”<sup>27</sup> (HEMINGWAY, 2013, pp. 66-67, trad. Luís Paezê). A autoridade de Pilar nessa situação não procede do fato de ser esposa do líder e assumir o posto como porta-voz. Ao contrário, em meio a um grupo predominantemente masculino, ela assume o comando por dispor de qualidade que faltam em seus companheiros.

Em primeiro lugar, sua autoridade é legitimada pelo fato de ser uma estrategista competente e mostrar isso ao ajudar Jordan a organizar o esquema de atuação durante a operação para a explosão da ponte. Além disso, Pilar é uma mulher diplomática, ela é hábil com as palavras e sabe como persuadir ou dissuadir as pessoas ao seu redor. Como exemplo, podemos citar a ocasião em que ela vai com Jordan para visitar outro grupo de guerrilheiros acampados do outro lado do vale. Em virtude do comportamento duvidoso de Pablo, sua credibilidade fica abalada entre os camaradas republicanos e é por intermédio de Pilar que Jordan consegue apoio para executar a sua missão. Durante a conversa entre a mulher e o líder do outro grupo, fica claro que ele aceita participar da ação porque Pilar acredita ser importante para os rumos da guerra. Em segundo lugar, Pilar é uma excelente atiradora e isto a torna essencial para os momentos de ação.

Os atributos mencionados até o momento são o bastante para fazer dessa personagem uma supermulher que se destaca dentre as demais personagens da narrativa. Contudo, Hemingway não se esqueceu de explorar o lado humano de Pilar e desenvolveu

---

*face like a model for a granite monument. She had big but nice looking hands and her thick curly black hair was twisted into a knot on her neck*” (HEMINGWAY, 1995, p. 30).

<sup>27</sup> “*Here I command! Haven't you heard la gente? Here no one commands but me. You can stay if you wish and eat of the food and drink of the wine, but not too bloody much, and share in the work if thee wishes. But here I command*” (HEMINGWAY, 1995, p. 55).

características que a tornam, talvez, a pessoa mais complexa da narrativa em termos de personalidade.

Para começar, podemos mencionar Pilar como sendo exemplo de sororidade em relação a Maria. Desde o momento em que ela e seu grupo encontram a jovem, Pilar dedica-se a cuidar da moça. Esse cuidado não é apenas na tentativa de ajudar Maria a se curar das feridas físicas e emocionais, ele vai além. Pilar se dedica a ser guardiã em tempo integral, a proteger Maria das investidas de qualquer homem que queira se aproveitar da jovem. Ela protege Maria, inclusive, de Pablo, que havia mostrado interesse na garota.

Nesse processo de cuidar da Maria, Pilar decide que Jordan seria um parceiro ideal para a moça e instrui Maria em como se comportar para conquistar o rapaz. Durante a aproximação dos dois, em algum momento da narrativa, o leitor pode ser levado a crer que Pilar chega a ter ciúmes dos jovens juntos em razão de um sentimento romântico seu por Maria. Porém, ao longo da narrativa, entendemos que a frustração de Pilar não é pelo fato de não ser correspondida emocionalmente, mas por perceber que sua juventude se esvaiu com o tempo e que já não se considera mais atraente como quando jovem ou capaz de experimentar os prazeres da relação sexual como os dois jovens estavam vivendo.

Pilar relembra os tempos que teve com o parceiro anterior e com Pablo, quando o conheceu. Apesar de não se considerar bonita fisicamente, ela conhecia a arte da sedução e exercia sua feminilidade ao máximo nos relacionamentos que teve. Agora, sentindo a vitalidade esvair-se do seu corpo e com um casamento frustrado em curso, ela se sentia desanimada, deprimida, e seu refúgio era tentar descobrir detalhes dos momentos entre Jordan e Maria como forma de reviver os momentos que teve no passado.

Não há como saber se foi proposital a construção desse universo feminino em *Por Quem os Sinos Dobram*, contudo, acreditamos que os dilemas de Pilar sejam comuns a muitas mulheres que se sentem frustradas com o envelhecimento, sem saber lidar com a nova fase do seu corpo, principalmente quando estão em um relacionamento que não lhes traz satisfação. Considerando que o livro foi publicado pela primeira vez em 1940 e que os movimentos feministas ganham força na década de 1960, acreditamos que tenha sido inovador e sensível da parte de Hemingway tratar desse assunto, especialmente vindo de alguém que era considerado machista pelo público em relação à forma como construía suas personagens femininas.

Para concluir a análise dessa personagem multifacetada não podemos deixar de explorar o lado materno de Pilar em relação a todos os integrantes do grupo, que expande ainda mais as suas qualidades enquanto ser humano.

Em todos os momentos ao longo da narrativa, Pilar é sensível às fragilidades dos companheiros à sua volta. Apesar de quase sempre ríspida em suas conversas com os homens do grupo, ela tenta justificar as falhas dos companheiros de guerrilha. Notadamente, ela o faz quando tenta explicar para Jordan a razão de Pablo ter perdido força como líder e exalta suas qualidades do passado que o fizeram conquistar o comando daquele grupo. Outro momento em que ela age com extrema compreensão em relação ao marido acontece quando ela percebe que Jordan se prepara para atirar em Pablo durante uma discussão. Ela não interfere, mas confia no bom senso do soldado americano para que o pior não aconteça. Mais tarde, ela pacientemente conversa com Pablo e tenta fazê-lo perceber o quanto seu comportamento é prejudicial. Finalmente, quando todos do grupo acreditam que Pablo colocou toda a operação em risco por fugir com uma das sacolas de dinamite horas antes da execução do plano, ela o recebe de volta ao retornar arrependido e deposita sua confiança no companheiro durante a ação como se não houvesse motivos para questioná-lo.

Citamos alguns exemplos relacionados ao marido de Pilar por serem mais frequentes na narrativa, contudo, ela tem o mesmo comportamento em relação a Anselmo, a Rafael e outros integrantes de sua pequena comunidade. Com base no que discutimos até o momento, há elementos diversos que atuam na construção dessa personagem e fazem dela um modelo que foge ao sistema simplório e dualista apresentado, inicialmente, pela crítica no que diz respeito às personagens femininas nas obras de Hemingway. Outros elementos ainda podem ser explorados, em *Por Quem os Sinos Dobram* ou em outras obras, na tentativa de aprofundar o entendimento a respeito dessas personagens que ficaram silenciadas por tanto tempo.

### **Considerações finais**

Neste artigo, analisamos as personagens femininas em *Por Quem os Sinos Dobram*, obra escrita por Ernest Hemingway e publicada pela primeira vez em 1940. Nossa intenção foi verificar como o princípio do *Iceberg* foi trabalhado pelo autor na construção das mulheres quem compõem a trama. Frequentemente com uma crítica negativa a seu respeito, Maria se revela capaz de superar os maiores traumas vividos e depositar sua confiança do sentimento que sente por Jordan na esperança de um futuro ao lado do jovem. Pilar é a força personificada e abriga características que fazem dela um ser humano complexo e sensível às pessoas ao seu redor.

Nosso objetivo não foi sugerir uma inclinação feminista por parte do autor ao escrever seus textos, mas, de certa forma, questionar a visão polarizada da mulher nas obras de Hemingway, bem como o estereótipo de escritor machista recorrente em boa parte de sua fortuna crítica. Nossa análise pode ser vista como limitada e preliminar se considerarmos o conjunto de obras deixado por Hemingway em décadas de seu trabalho como escritor. Entretanto, este estudo pode ser mais um passo no sentido de reforçar que seus textos não tratam suas personagens sob a perspectiva de gênero e sua posição sociocultural, mas, sob a condição do ser humano de um modo geral, como também seus conflitos e dilemas face ao código moral proposto pelo autor às suas personagens homens e mulheres.

A sugestão apresentada na análise da obra poderia ganhar mais consistência a partir do estudo de um *corpus* mais amplo, o qual pudesse refutar ou reforçar a ideia ora apresentada. Ademais, o trabalho pode fornecer mais insumo para as discussões mais amplas travadas a respeito do princípio do *Iceberg* utilizado pelo autor em seus textos.

### Referências

BAKER, C. **Ernest Hemingway**: o romance de uma vida. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. **Hemingway** - O escritor como artista. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

HEMINGWAY, E. **For Whom the Bell Tolls**. New York: Charles Scribner's Sons, 1995.

\_\_\_\_\_. **Por Quem os Sinos Dobram**. Tradução de Luís Paezê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

PRIETO, M. G. **El mito Hemingway en el audiovisual cubano**. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC, 2011.

ROSENFELD, A. Literatura a Personagem. In: CÂNDIDO, A. *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 10-49.

WEEKS, R. P. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Hemingway**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 1-16.

WILSON, E. Hemingway: Gauge of Morale. In: BLOOM, H. (Ed.). **Ernest Hemingway** – Bloom's Modern Critical Views. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 7-23.

WHITLOW, R. **Cassandra's Daughters** – The Women in Hemingway. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.



# **FOR WHOM THE BELL TOLLS – THE WAR AND THE MARGINALISATION OF FEMALE CHARACTERS, IS IT?**

## **Abstract**

During the 20th century, the world wars affect the individual's perspective about reality, which, in addition to being deterministic, becomes pessimistic. Like in the society as a whole, such feelings influence the artistic production in the post-war world, and become recurring themes in the works of writers who are part of a group known as The Lost Generation, in which Ernest Hemingway occupies a prominent place. In *For Whom the Bell Tolls* (1940), the author develops the plot during the Spanish Civil War and shows that the characters might be able to commit grotesque acts in a struggle for surviving. In addition to such a strong criticism of atrocities during the war, Hemingway also addresses the aspect of human dilemmas and the recognition of an essential trait even in those considered as threats, who need to be seen through compassion, as well. Part of the story highlights a group of republican guerrillas, from who we highlight Pilar and Maria, their relationship with each other and with the other characters. Aspects that oscillate between the spirit of leadership and fragility, courage and insecurity, acceptance and abandonment, benevolence and brutality show these two women as human beings who make actions happen in the horrendous war context. They denounce social issues such as abuse, murder and trauma, also the relevance of leadership in the midst of chaos.

## **Keywords**

Literature. War. Female characters. Struggle.

## A emancipação feminina em *Little Women*, de Louisa May Alcott

Lígia Ribeiro do Nascimento<sup>28</sup>

Universidade Federal do Ceará (UFC)

### Resumo

Esta pesquisa tem como propósito a investigação do lugar da mulher no romance *Little Women* (2014), da escritora norte-americana Louisa May Alcott (1832-1888), e a expectativa de independência das personagens por meio das artes, com foco no ofício da escrita. Ao partirmos da perspectiva histórica na qual o enredo toma lugar, assim como do modo que a autora norteia o leitor quanto às expectativas sobre o papel da mulher na sociedade norte-americana do séc. 19, percebemos a tomada de consciência acerca de questões feministas através das personagens das irmãs March. Por meio da escrita, e do desenvolvimento das habilidades artísticas de cada uma das personagens, Alcott trata de temas ainda restritos em sua época, conduzindo o leitor a uma conscientização sobre o feminismo. Tendo em vista o aspecto de romance de formação, ou *Bildungsroman*, presente em *Little Women* (2014), focamos no caráter de romance de desenvolvimento de habilidades artísticas, também conhecido como *Künstlerroman*. Acerca das teorias de narrativa, tomamos como base Lodge (2017), Lajolo e Zilberman (1988) e Moisés (2004). No que concerne à identidade feminina, nos baseamos em Showalter (2020), Matteson (2016), e Woolf (2021).

**Palavras-chave** *Little Women*. Feminismo. Escrita.

---

28 Doutoranda e mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

## A escrita e o feminino em *Little Women*

A Literatura Comparada pode ser concebida como bem mais que um método. Ao ampliarmos o entendimento do que engloba esse sistema, podemos incluir diversas linguagens artísticas, levando em conta não apenas as diferenças entre suas culturas de origem como também seus variados formatos, a exemplo do teatro e do cinema. A própria literatura parte de outros sistemas para ser compreendida. Ao analisar a importância de outras ciências para o estudo e o estabelecimento da Literatura Comparada, Nitrini assinala que:

Convém lembrar que o termo “literatura comparada” surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política. (NITRINI, 2015, p. 21).

Tendo em vista o exposto, podemos depreender que tal possibilidade ampla também inclui diversas temáticas, como política e história, por exemplo, que são sistemas que dispõem de elementos particulares. Essas temáticas são, além disso, pontos cruciais para o desenvolvimento da arte literária, não apenas como motivação para as narrativas, mas também para o progresso da literatura como sistema.

Ao focarmos no aspecto social da literatura, como a abordagem da questão da igualdade de gênero em diferentes culturas e momentos históricos a ser tratada neste artigo, podemos considerar que as relações sociais fazem parte da literatura como um todo, e quando retratadas em obras literárias, não apenas refletem a realidade como também a discutem, auxiliando na construção das diferentes sociedades e suas identidades.

Partindo do conceito de Literatura Comparada como um sistema amplo que engloba diversos elementos, não apenas os particulares do texto literário, como também os do sistema social no qual ele se baseia e faz parte, investigamos a obra *Little Women* (2014) no tocante à perspectiva metaficcional da obra a partir do olhar social, focando na construção da identidade das personagens femininas na narrativa.

Louisa May Alcott (1832-1888) publicou *Little Women* (2014) inicialmente nos Estados Unidos em duas partes, nos anos de 1868, com o título de *Little Women*, e 1869, cujo título foi *Good Wives*, abordando diferentes temas de caráter realista. O enredo se passa em Concord, Massachussets, e tem como personagens principais as irmãs March, Meg, Jo, Beth e Amy, que moram com a mãe, Marmee. O pai das meninas voluntaria-se para as forças armadas durante a Guerra Civil, que ocorreu entre os anos de 1861 e 1865

nos Estados Unidos, deixando-as em casa aguardando sua volta, promovendo o enfrentamento das responsabilidades de casa, de questões financeiras e de saúde.

É importante frisar que a obra *Little Women* (2014) foi resultado de uma proposta pensada para o público infanto-juvenil. Alcott recebeu a proposta de seu editor, sobre a qual ela teria que escrever uma obra com caráter instrucional para meninas, bem comum da literatura infantil e infanto-juvenil de seu tempo. Como Matteson (2016) indica, a própria autora não tinha expectativas sobre a escrita da obra. Ela escreveu sua primeira parte com o objetivo de provar para Niles, o editor, que ela não seria capaz de escrever um livro para meninas (MATTESON, 2016, p. 18).

A segunda parte do romance, *Good Wives* (1869), foi escrita com expectativas diferentes, tendo em vista o sucesso que a primeira parte havia sido. Alcott sentiu-se mais encorajada a escrever sobre a família March, no entanto, percebeu que não poderia dar continuidade ao projeto inicial de escrever livremente sobre as irmãs. Como aponta Matteson, “ela descobriu que as pessoas queriam que ela escrevesse de uma maneira que não fortalecesse sua fibra moral, mas parecesse atender ao seu gosto pela convencionalidade e submissão feminina.” (MATTESON, 2016, p. 21, tradução nossa).<sup>29</sup> Dessa forma, Alcott sentiu-se compelida a dar destinos às suas personagens que não correspondiam à sua intenção fundamental.

Neste artigo, versaremos sobre o desenvolvimento das personagens como participantes femininas de uma sociedade patriarcal e de que forma suas experiências artísticas influenciaram seus destinos, suscitando suas emancipações, tendo em vista princípios socioculturais da sociedade na qual a trama ocorre, nesse caso, os Estados Unidos da segunda metade do século XIX.

### **A busca da emancipação por meio da arte**

Inicialmente, a obra lida com as personagens no período da adolescência. Devido ao fato de as quatro meninas terem idades e personalidades diferentes, cada uma tem suas questões para enfrentar. Meg, a irmã mais velha, tem bom coração, apesar de ambicionar uma posição social superior. Jo é a filha escritora que, com sua imaginação, observa o que ocorre ao seu redor e transforma o que vê em ficção. Beth encontra na música um lugar para lidar com sua timidez ao estudar e tocar piano. Amy, a mais jovem das irmãs, e a mais pueril, desenvolve suas habilidades por meio das artes plásticas.

---

<sup>29</sup> *She found that people wanted her to write in ways that did not strengthen their moral fiber, but seemed instead to cater to their taste for conventionality and female submissiveness.*

Na literatura infanto-juvenil, o processo de identificação dos leitores com as personalidades e experiências dos personagens é um elemento muito recorrente. Em *Little Women* (2014), esses aspectos inerentes às quatro irmãs promovem esse movimento de formação de identificação no público majoritariamente feminino, até os dias de hoje.

Meg e Jo, as irmãs mais velhas, trabalham para ajudar a família. Beth, por sua timidez e pela falta de obrigação de receber educação na escola, fica em casa e ajuda sua mãe e Hannah, a criada e cozinheira da casa, e Amy ainda frequenta a escola, mas por uma travessura, recebe uma punição física de seu professor, o que faz com que sua mãe a impeça de voltar para a escola. As irmãs iniciam uma amizade com Laurie, neto do Sr. Laurence, que mora na casa vizinha. Apesar de ser um senhor de feições sérias, por vezes demonstra sensibilidade com a família March. Laurie torna-se melhor amigo de Jo e, em dado momento na narrativa, propõe-lhe casamento, o que Jo recusa, pois não o ama, tampouco considera que a estabilidade financeira, valorizada naquela sociedade, seria argumento suficiente para aceitar o pedido. Um dos momentos definidores na narrativa ocorre quando Beth adoece, causando em sua família um processo de luto, o que acaba sendo transformador para as irmãs.

Tendo em vista que a obra é composta por duas partes, as personagens desenvolvem-se em idade e amadurecimento ao longo da narrativa. Desse modo, podemos perceber como cada uma lida com a ausência do pai durante a guerra e com a possibilidade de ele não voltar, assim como as questões de necessidade financeira, a exemplo de Jo que, além de vender seus textos para publicação, vende seus cabelos para ajudar a mãe.

A abordagem da identidade das personagens femininas na narrativa vai além das questões de personalidade, retratando o modo como as mulheres eram vistas no século XIX, mais precisamente na década de 1860 nos Estados Unidos, e o que se esperava delas. Jo, por vezes tolhida por Meg, que via no comportamento da irmã a limitação para seu possível casamento, sentia-se deslocada nas situações de interação social, exatamente por não se identificar com as regras estipuladas. Assim como a autora Alcott, Jo tinha uma visão mais progressista de suas ambições como mulher e sabia da capacidade que tinha para lutar pelos seus ideais.

Visto que o romance aborda as vidas das quatro irmãs desde os anos da adolescência e início das vidas adultas, podemos considerar *Little Women* (2014) como um *Bildungsroman*, ou seja, um romance de formação, no qual caminhamos com as personagens em suas experiências pelos anos de adolescência, seguindo para a maturidade de suas vidas como mulheres jovens adultas.

As irmãs são apresentadas cada uma com suas características, e suas predileções por manifestações artísticas. Meg, a irmã mais velha, é retratada como uma garota responsável e que se importava com beleza. Logo após temos a segunda irmã, Jo, uma adolescente independente, queria a liberdade que os meninos tinham, mas que ela, por ser menina, não poderia ter. Essa é uma característica forte da personagem e que define alguns acontecimentos no decorrer da narrativa. Inclusive, esse é um ponto essencial no desenvolvimento dela como escritora, que é um elemento relevante na obra, e é sobretudo a partir dessa personagem que a metaficção se manifesta no decorrer da narrativa. Beth é a irmã introspectiva e tem uma visão generosa do mundo e dos acontecimentos, por mais amargos que sejam. Por último, temos Amy, que é uma menina um pouco narcisista, mas bem esperta e desejosa de ter um futuro brilhante.

McIntyre (2019, p. 9) aponta que a narrativa é contada como um conjunto de momentos detalhados de situações que as meninas vivenciam, mais do que episódios de enorme carga dramática. Além disso, no decorrer do processo de formação e educação das irmãs, temos o desenvolvimento de suas habilidades artísticas.

Enquanto Meg apreciava teatro, Jo era a escritora das irmãs, Beth era pianista e Amy desenvolvia suas habilidades artísticas por meio da pintura. Dessa forma, o romance também pode ser considerado um *Künstlerroman*, ou seja, romance sobre o desenvolvimento de um artista. Moisés conceitua o termo como relativo ao “romance ou novela que gira em torno da evolução de um escritor, um artista plástico ou um musicista, e de sua luta contra as dificuldades oferecidas pela Arte e o meio ambiente” (MOISÉS, 2004, p. 255). Além de acompanharmos a progressão das personagens quanto ao desenvolvimento de seus talentos artísticos, o leitor é reconduzido a compreender o empenho empregado pelas irmãs em seus ofícios, tendo em vista os impedimentos da sociedade patriarcal, no que tange às adversidades no caminho para o sucesso feminino em ofícios artísticos. Jo, por exemplo, publica histórias, mas com vieses diferentes do que ela tinha intenção de escrever. Por sugestão do editor, ela é impelida a escrever histórias sensacionalistas para conseguir ser publicada. Amy reexamina a decisão de ser pintora, pois não sente que tem talento suficiente, e percebe que o casamento é a melhor saída para si e sua família.

Tomando como foco a escrita, o tema desenvolve-se na narrativa por meio da personagem Jo, uma adolescente leitora e imaginativa que aprimora suas habilidades de escritora no decorrer da narrativa. Para Lajolo e Zilberman (1988), essa consciência do processo de escrita nas obras infantis fazia parte dos dilemas do narrador moderno.

Por meio da escrita e do que envolve o processo de publicação de suas obras, Jo potencializa sua noção do que é ser mulher em uma sociedade fundamentada nos interesses masculinos. Como aponta Smith (2020, p. 13), “Criar Jo numa época em que as mulheres ainda não tinham direito ao voto foi um ato de coragem”. Tal afirmação sobre a personagem refere-se ao seu caráter à frente de seu tempo e à independência financeira que pretendia ter com seus escritos.

Conforme mencionado anteriormente, cada uma das irmãs tem interesses artísticos distintos. Enquanto Meg se interessa por teatro, Beth por música e Amy por pintura, Jo se interessa por leitura e, principalmente, pela escrita. A partir disso, focaremos neste elemento tão abordado na obra por meio desta personagem. É possível analisar a obra levando em consideração seu caráter metaficcional, conceituado por Waugh:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama atenção para seu estado enquanto artefato, a fim de propor questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário. (WAUGH, 1984, p. 2, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Em *Little Women* (2014), a escrita é manifestada por meio da abordagem de diferentes gêneros literários, uma vez que a família March era bem instruída. Dessa forma, é possível encontrar na narrativa exemplos de textos ficcionais, como o conto, o romance, a peça de teatro, o gênero epistolar e a poesia dentro da própria obra, sendo, assim, a metaficção versada em sua essência. Além disso, Jo desenvolve-se como escritora, o que nos permite observar o processo de escrita ao longo da narrativa não apenas na abordagem da personagem ao escrever, como também nas reflexões feitas e em sua própria escrita de forma crítica.

No que concerne à consciência do processo de escrita, para Lodge, “essas passagens reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo em que as empregam”, elevam o leitor a um intelecto quase como que do próprio autor, conscientizando-o do caráter de um construto de linguagem da obra metaficcional, não apenas um fragmento da realidade (LODGE, 2017, p. 214). Assim, a utilização da

---

30 “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

metaficção como recurso literário nas obras fictícias promove a aproximação do leitor com o processo de escrita, mais do que com o autor em si.

Há ainda uma ligação patente entre Jo e a própria autora, Alcott, no que tange à evolução da personagem como escritora. Alcott, que era, assim como Jo, a segunda de quatro irmãs, “até certo ponto baseou Mulherzinhas em sua própria família.” (SMITH, 2020, p. 11), e a personagem Jo em si mesma, como indica Smith (2020). Além de encontrarmos a família de Alcott representada pela família March no romance, Alcott colocou em Jo seus desejos e frustrações como escritora, apresentando na narrativa questões relativas à sua personalidade progressista para a época e ao processo de ser reconhecida como escritora numa sociedade patriarcal.

De acordo com Hutcheon (2013, p. 1, tradução nossa), “‘Metaficção’, como é chamada atualmente, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.”<sup>31</sup>. Ao reconhecermos a presença de manifestações de formas de textos literários diversos dentro da narrativa, compreendemos que cada uma dessas formas é um tipo de manifestação da metaficção na obra literária.

O termo “metaficção”, como aponta Waugh (1984, p. 2), teria sido criado pelo crítico norte-americano e romancista autoconsciente William H. Gass, em consonância a uma prática que se desenvolveu a partir da década de 1960, uma crescente autoconsciência social e cultural. Essa autoconsciência empenhava-se em buscar entender como refletimos e nos ocupamos de assuntos variados, tendo em vista nossas experiências prévias de mundo, ainda considerando o lugar que ocupamos dentro da cultura contemporânea. Além disso, buscava valorizar a função da linguagem na construção e na estabilidade do nosso senso de realidade cotidiana.

Tal ideal fez com que os romancistas se tornassem mais lúcidos com relação às questões de construção da ficção, tendo, como consequência, a inclusão de níveis de autorreflexividade e incerteza formal. Dessa forma, consideramos esse recurso literário altamente abrangente, visto que a metaficção pode ser percebida de diversas formas dentro de uma obra, a exemplo de *Little Women* (2014): o desenvolvimento de uma personagem como escritora, a abordagem de diversos gêneros literários dentro do romance, a reflexão acerca do processo de escrita e a construção da ficção, tornando o leitor mais consciente e crítico quanto ao texto literário.

---

31 “‘Metafiction,’ as it has now been named, is fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”



A partir disso, atentamos para o fato de que Waugh (1984) considera simplória a ideia de que a língua reflete de forma passiva um mundo coerente, significativo e objetivo, uma vez que sua relação com o “mundo fenomenal é altamente complexa, problemática e regulada por convenções”<sup>32</sup> (WAUGH, 1984, p. 3, tradução nossa). Portanto, o termo “meta” em suas várias aplicações procura lidar com as nuances entre o sistema linguístico arbitrário e o mundo com o qual ele se relaciona. Dessa forma, ao nos referirmos à ficção, o termo “metaficção” alude àquilo que há dentro e fora do universo fictício.

A condição crítica do leitor é ainda ampliada quando consideramos os temas abordados na obra, como as imposições sociais às mulheres, que apenas podiam ter como ambição um bom casamento para obter segurança financeira, de modo que não tivessem muitas preocupações com a construção e manutenção de suas famílias. Por meio de frustrações e enfrentamentos das personagens no romance, podemos ter um vislumbre das lutas reais que ocorreram para a aquisição de seus direitos, que ainda hoje precisam ser reivindicados.

No que concerne à condição de romance feminista, Showalter (2020) aponta que:

Na última década, a reputação crítica de Louisa May Alcott, assim como a de outras romancistas populares do século XIX, como Harriet Beecher Stowe, tem sido vigorosamente contestada por críticas feministas como Nina Baym e Jane Tompkins, que questionaram as presunções patriarcais da história literária americana, ao mesmo tempo que edições cuidadosas dos contos sensacionalistas de Alcott, assim como de seus escritos satíricos, romances feministas e cartas, mostraram o quanto sua obra demanda atenção e análise sérias. (SHOWALTER, 2020, p. 16)

Portanto, levamos em conta que *Little Women* (2014) possui caráter discutível quanto à posição feminista por parte da crítica. No entanto, percebemos a abordagem do tema de modo que esse movimento em defesa da igualdade de direitos entre mulheres e homens foi abordado no romance, enfatizando a necessidade de investigações com este viés apontado por Showalter (2020). Ademais, a obra é considerada “como uma importante crítica feminista do movimento transcendentalista” (Showalter, 2020, p. 16), movimento que, para Alcott, foi influência de seu pai, Amos Bronson Alcott, um dos apoiadores do movimento transcendentalista<sup>33</sup> nos Estados Unidos.

O movimento feminista colabora para que as mulheres desempenhem um papel ativo em vários campos da vida, como cultural, econômico e social, sem quaisquer

---

32 “[...] phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention.”

33 O transcendentalismo é um movimento literário, filosófico, religioso e político americano do início do século XIX, centrado em Ralph Waldo Emerson. Outros transcendentalistas importantes foram Henry David Thoreau e Amos Bronson Alcott. Eles eram críticos de sua sociedade contemporânea por sua conformidade irrefletida e exortavam a que cada pessoa encontrasse, nas palavras de Emerson, “uma relação original com o universo”. (GOODMAN, 2019, tradução nossa.)

opressões. O feminismo em si é a validação de que existe um desequilíbrio de poder entre mulheres e homens, no qual as mulheres são posicionadas deliberadamente em um lugar inferior ao dos homens.

Tomamos como pressuposto que Alcott retratou em sua obra a sociedade em que vivia, ao mesmo tempo que colocou em prática o que esperava dela: que as mulheres pudessem ser o que quisessem; bastava que fossem tratadas de modo igual aos homens. Além disso, levamos em conta que, através da criação de suas personagens, principalmente de Jo, como seu reflexo, a autora expandiu a concepção da escrita como uma forma de libertação da sociedade dominada por conceitos antifeministas.

Segundo Wellek e Warren (2003, p. 18), “Quando uma obra literária funciona com sucesso, as duas ‘notas’ de prazer e utilidade não devem meramente coexistir, mas fundir-se”. Tal conceito é nítido em *Little Women* (2014), visto que é justamente este o propósito de cada uma das irmãs ao desenvolverem seus talentos em suas artes. Meg, Jo, Beth e Amy partem do prazer de atuar, escrever, criar música e pintar, respectivamente, quando iniciam suas trajetórias como artistas ainda na adolescência desenvolvendo suas competências para a vida adulta.

Todavia, é imprescindível levarmos em conta os destinos das quatro irmãs, e o que cada narrativa representa para a representação feminina na literatura de *Künstlerroman*.

Meg, a irmã responsável e atenciosa, tanto tem gosto em cuidar de suas irmãs, em especial Amy, a mais nova, como de seus filhos. Mesmo tendo um gosto mais requintado, aceita casar-se por amor, constrói sua vida, com certa dificuldade, tanto pelas questões financeiras como as da maternidade. Sua narrativa vai além do felizes para sempre, o que confere uma carga real à personagem. Diferentemente de Jo, ela decide casar-se, pois fora o que sempre teve como ambição, e, mesmo não se tornando uma mulher independente do marido, para ela, o fato de ter escolhido casar-se por amor e não ter feito qualquer outra escolha, é uma forma de exercitar sua independência de escolha.

Beth, por sua vez, com sua energia quieta, e, mesmo sem nutrir ambições como suas irmãs, tem o olhar generoso em relação ao mundo, dessa forma, exercita sua maturidade, trazendo empatia para o círculo das irmãs. É justamente por sua morte na segunda parte do romance que as irmãs passam a ter uma visão mais séria do mundo e, assim, há a perda do foco no desenvolvimento de seus talentos. Meg, Jo e Amy crescem e passam por outras questões, além do evento com Beth, mas suas vidas não têm a mesma iluminação.

A Amy no começo do livro é bem jovem, portanto, está numa fase de início da adolescência, demonstra ser a filha protegida, e difícil de lidar quando contrariada. No decorrer da narrativa, por vivências e crescimento pessoal, e, visto que, na segunda parte do romance, ela está no começo da vida adulta, ela é a que mais passa por mudanças. Ao ser pedida em casamento por Fred Vaughn, alguém que tem boas condições financeiras para mantê-la, ela decide recusar o pedido, pois prefere casar-se por amor. A personagem tinha como ambição ser uma pintora muito bem-sucedida, não apenas mediana, mas verdadeiramente excelente. No entanto, ela também considerava o casamento, que acabou acontecendo com Laurie.

No início do romance, Jo expressa que preferia ser um menino, pois teria mais liberdade. No começo de sua vida adulta, por morar sozinha em uma pensão, Jo tem mais autonomia para conhecer a cidade e interagir com outros rapazes, e, dessa forma, passa a ter uma visão mais aguçada das limitações impostas às mulheres na sociedade. Ela decide, então, investir no ofício de escritora, adquirir independência financeira e ajudar sua família. Esses eram, ademais, alguns de seus maiores desejos, ou “castelos no ar”, como ela expressa ao falar que “O sonho de encher a casa de comodidades, de dar a Beth tudo o que ela desejasse, (...) de ir para o exterior ela própria e de sempre ter *mais* do que o necessário para poder se dar ao luxo de fazer caridade, era, havia anos, o castelo no ar que Jo mais adorava.” (ALCOTT, 2020, p. 493, grifo da autora).

A necessidade de um ofício para conquistar emancipação financeira e ajudar a família foi circunstância pela qual a própria escritora Louisa May Alcott passou em sua juventude, antes do reconhecimento pela publicação de *Little Women* (2014). Jo teve textos publicados sem seu nome, por escolha própria, por não querer que soubessem que era ela a escritora, enquanto Louisa, publicou sob pseudônimo, de modo a não perceberem que a autora era mulher. A personagem de Jo utilizou-se de sua paixão pela escrita, conseguindo ser bem-sucedida no ofício que queria, adquirindo certa independência que almejou quando mais jovem.

Em diferentes momentos, Jo reflete sobre sua escrita, sobre como se tornar escritora pode ser sua salvação, sobre as dificuldades de publicação e reconhecimento, sobre como ser uma mulher escritora pode não ser bem-visto pela sociedade, mas, mesmo assim, ela pretendia seguir essa carreira. No entanto, em seu final, ela herda a casa de sua tia e a transforma em uma escola para meninos e meninas, e é como dona desse estabelecimento que ela encontra sua independência, até mesmo como meio de levar educação e chances para as crianças de forma igualitária.

Por meio da personagem Jo, Alcott pôde colocar em prática a sua tentativa de projeto emancipatório, dando à personagem um propósito que ia além da expectativa do estereótipo da heroína juvenil, ultrapassando o que o sistema patriarcal condicionava, promovendo a emancipação da personagem.

Tendo em vista que, dentre as irmãs, as que tinham mais chances de adquirir independência por meio de seus talentos eram Amy e Jo, as duas conformam-se em aceitar que possuem algum talento, mas que não haveria reconhecimento a partir da genialidade que desejavam ter inicialmente, e que as fazia vislumbrar um possível sucesso.

Em seu ensaio “Profissões para mulheres”, Woolf (2021) aborda que “(...) quando o caminho está nominalmente aberto – quando não existe nada que impeça que uma mulher seja médica, advogada ou funcionária pública –, existem muitos fantasmas e obstáculos, segundo creio, pairando no caminho” (WOOLF, 2021, p. 144). Isto posto, por mais que a intenção inicial de Alcott tenha sido a de dar destinos justos às suas personagens, ela precisou abandonar suas ideias para conseguir o apoio de modo a ter a continuação de sua carreira como escritora.

Alcott, como criadora de ficção, tinha todo o poder de criar em seu universo suas personagens independentes e dar a elas os destinos que elas mereciam e que ela sabia que não poderia ter em sua realidade. Todavia, a realidade se impôs à ficção, e a autora foi impelida a ceder ao sistema patriarcal.

## **Conclusão**

Encontramos nas quatro irmãs os dilemas presentes nas vidas das mulheres norte-americanas da segunda metade do séc. XIX: o de buscar seu lugar na sociedade e ser respeitada por isso. Tendo como exemplos as irmãs March, compreendemos que, independentemente de suas escolhas, houve abdições. De acordo com Gambarotto,

A urgência do problema do gênero como construção livre e convenção pertence tanto às jovens que, mais próximas de Jo, buscaram sua autonomia sob a forma do trabalho, quanto àquelas que vivem os dilemas da liberdade de gênero atuais. Rompendo as barreiras do tempo e das circunstâncias, *Mulherzinhas* representa seu momento, com sua linguagem e dilemas específicos, para transcendê-lo sob a forma da afirmação da igualdade de gênero como condição para a produção de uma sociedade melhor. (GAMBAROTTO, 2019, p. 13)

Assim, mesmo sendo tolhida pelas propostas editoriais de dar finais felizes às suas protagonistas – diga-se, todas deveriam terminar o romance casadas –, Alcott encontrou, nas possibilidades da sociedade patriarcal em que se inseria, a conclusão que suas obras remontam até hoje: independentemente das escolhas de suas personagens femininas, se

forem feitas com seriedade e consideração por elas mesmas, podemos crê-las como valiosas.

## Referências

- ALCOTT, Louisa M. **Little Women**. New York. Puffin Books Penguin Group, 2014.
- \_\_\_\_\_, Louisa M. **Mulherzinhas**. Tradução de Julia Romeu, prefácio de Patti Smith. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.
- GAMBAROTTO, Bruno. Prefácio. *In*: ALCOTT, Louisa M. **Mulherzinhas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- GOODMAN, Russell. Transcendentalism. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford, 2019. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/transcendentalism/> Acesso em: 27 mai. 2023.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Reissue. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1988.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- MATTESON, John. **The Annotated Little Women**. New York. W. W. Norton & Company, 2016.
- MCINTYRE, Gina. **Little Women: The Official Movie Companion**. New York: Abrams, 2019.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- SHOWALTER, Elaine. Introdução. *In*: ALCOTT, Louisa M. **Mulherzinhas**. Tradução de Julia Romeu, prefácio de Patti Smith. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020. p. 15-43.
- SMITH, Patti. Prefácio. *In*: ALCOTT, Louisa M. **Mulherzinhas**. Tradução de Julia Romeu, introdução de Elaine Showalter. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020. p. 09-14.
- WARREN, Austin; WELLEK, Rene. **Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WAUGH, Patricia. **Metafiction:** the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021

# FEMALE EMANCIPATION IN *LITTLE WOMEN*, BY LOUISA MAY ALCOTT

## **Abstract**

This research aims at investigating the place of women in the novel *Little Women* (2014), by the American writer Louisa May Alcott (1832-1888), and the expectation of independence of the characters through the arts, focusing on the craft of writing. By starting from the historical perspective in which the plot takes place, as well as from the way the author guides the reader regarding expectations about the role of women in North American society in the 19th century, there is a process of awareness regarding feminist issues through the characters of the March sisters. By means of writing, and the development of the artistic skills of each of the characters, Alcott deals with themes that were still restricted in her time, leading the reader to a perception of feminism. Bearing in mind the aspect of a coming-of-age novel, or *Bildungsroman*, present in *Little Women* (2014), we focus on the elements of artistic skill development novel, also known as *Künstlerroman*. For the investigation, excerpts from the written work were considered in which it was possible to verify the female approach in its various nuances. Concerning narrative theories, we take as basis Lodge (2017), Lajolo and Zilberman (1988) and Moisés (2004). Regarding female identity, we consider Showalter (2020), Matteson (2016), and Woolf (2021).

**Keywords** Little Women. Feminism. Writing.

# De *The Turn of The Screw* para *Através da Sombra*: a novela de Henry James no filme de Walter Lima Jr.

Francisco Bruno Rodrigues Silveira<sup>34</sup>  
Instituto Federal do Ceará (IFCE)  
Carlos Augusto Viana da Silva<sup>35</sup>  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## Resumo

A produção cada vez mais comum de narrativas audiovisuais que têm textos literários como ponto de partida representa uma vasta possibilidade de análise da relação dialógica entre a Literatura e a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo analisar alguns dos elementos (trans)culturais nas estratégias envolvidas nos processos de reescrita da atmosfera gótica do meio literário para o meio cinematográfico através da análise de pontos que aproximam, divergem ou acrescentam outras perspectivas à narrativa literária *The Turn of The Screw* (1898), escrita por Henry James, e do filme brasileiro *Através da Sombra* (2015), dirigido por Walter Lima Jr. Como fundamentação teórica, recorreremos a Jakobson (1959), Nord (2016) e Plaza (1983). Partimos da hipótese de que a adaptação da obra de Henry James para o contexto brasileiro, constituído de receptores separados temporal e culturalmente, resulta em um processo criativo de retextualização que altera elementos narrativos do texto-fonte, havendo espaço para inclusão de temas, situações, fatos históricos e outros componentes no enredo adaptado. Como percurso metodológico, propõe-se a verificação específica de elementos e categorias de análise intermediária *assunto, conteúdo, lugar e tempo* propostos na Teoria de Nord (2016) nas duas narrativas supracitadas para identificar como os elementos góticos se materializam nas obras de partida e chegada dentro de uma perspectiva cultural, considerando os contextos de produção dessas narrativas.

**Palavras-chave** Cinema e Literatura. Tradução Intersemiótica. *The Turn of the Screw*. Henry James.

## Introdução

---

34 Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará –IFCE, Campus de Acaraú, e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras –PPGLetras, da Universidade Federal do Ceará. E-mail: [fbrunors@gmail.com](mailto:fbrunors@gmail.com).

35 Professor Associado do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, Suas Literaturas e Tradução – DELILT e do Programa de Pós-Graduação em Letras –PPGLetras, da Universidade Federal do Ceará. E-mail: [cafortal@hotmail.com](mailto:cafortal@hotmail.com).



“Para mim, um escritor tem justificção para escrever um livro se estiver apaixonado pelo tema.”.

(Henry James)

O processo de reescrita e retextualização de textos literários para diferentes formas de linguagem possibilita um campo fértil de análise da intercomunicação entre as várias estratégias envolvidas no ato de recriar narrativas que perpassam mídias e suportes com características distintas.

Ao pensarmos especificamente no processo de reescrita de obras literárias para o cinema, percebemos que há vários aspectos a serem considerados, desde as características textuais e culturais de produção da obra literária, até as especificidades do contexto da linguagem audiovisual.

A produção cada vez mais comum de narrativas cinematográficas que têm textos literários como ponto de partida representa uma vasta possibilidade de análise da relação entre as várias estratégias envolvidas no ato de criação de produções que circulam em mídias diversas. Esse processo é descrito como tradução intersemiótica que, segundo Jakobson (1991), consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

O presente artigo tem como objetivo geral analisar preliminarmente alguns dos elementos (trans)culturais nas estratégias envolvidas nos processos de reescrita da atmosfera gótica do meio literário para o meio cinematográfico através da análise de semelhanças, divergências e acréscimos no filme brasileiro *Através da Sombra* (2015), dirigido por Walter Lima Jr, com relação à narrativa de partida *The Turn of The Screw* (1898), escrita por Henry James.

Com relação aos objetivos específicos, examinamos algumas modificações realizadas no processo de adaptação da narrativa do texto literário para a narrativa audiovisual, bem como descrevendo possíveis similaridades e diferenças no que diz respeito a elementos góticos na novela e sua releitura no filme.

Henry James foi um dos mais reconhecidos autores de finais do século XIX e princípios do século XX, dedicando-se à escrita de vários gêneros como novelas, contos, crítica literária e artística (VANSPANCKEREN, 1994).

*The Turn of the Screw*, segundo Silva e Giroldo (2022), alcançou, no decorrer dos séculos XX e XXI, no mínimo onze adaptações para o cinema e para a televisão, tendo como exemplos: *Os Inocentes* (1961), dirigido por Jack Clayton, *Em um Lugar Escuro* (2006), dirigido por Donato Rotunno, além das produções homônimas para a televisão em 1976 e 1999, sendo a mais recente delas produzida pela *British Broadcasting Corporation*, mais conhecida pela sigla BBC. A obra foi traduzida para o português como *A Volta do Parafuso* (2010), por Marcos Maffei, e como *A Outra Volta do Parafuso* (1969), por Brenno Silveira e, em 2015, foi adaptada para o cinema brasileiro por meio do filme *Através da Sombra*, de Walter Lima Jr. Assim como ocorre na narrativa da novela, a do filme de Lima Jr. conta a história de uma jovem governanta que, aos poucos, vai descobrindo que as crianças, das quais toma conta na mansão, estão sendo assombradas pelos fantasmas da antiga governanta e de outro empregado da casa. Para conduzir a análise, identificamos no texto de partida trechos que dialogam com as categorias de análise escolhidas: *assunto, conteúdo, lugar e tempo* (NORD, 2016), e então traçamos paralelos entre as duas narrativas, considerando os contextos culturais de criação de ambos os textos.

## **1 Tradução intersemiótica e retextualização**

Sabe-se que o primeiro teórico a falar de maneira explícita sobre a *tradução intersemiótica* foi Roman Jakobson (1991) que em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução” (1959), definiu que há três formas de reinterpretar um texto em outro:

- a) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- b) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- c) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65).

O que diferencia a *tradução interlingual* da *intralingual* é o idioma do texto traduzido em contraste com o texto-fonte, caso seja em idiomas distintos temos uma tradução interlingual, quando o mesmo idioma é igual nos dois textos, temos uma *tradução intralingual*. No caso das duas formas de tradução supracitadas, reforça-se o signo linguístico. O terceiro tipo trata de uma forma de traduzir que engloba os casos em que o sistema de signos é composto por signos verbais e não verbais, o que Jakobson (1991) nomeou como *tradução intersemiótica*.

Décadas depois, Plaza (2001) ampliou o conceito e sistematizou um método teórico-metodológico para a Tradução Intersemiótica em diálogo com outras teorias do fenômeno tradutório. Um ponto de partida importante do autor veio da Semiótica Peirciana, que entende o signo não como uma entidade monolítica, mas como um complexo de relações triádicas (signo, objeto e interpretante), em que relações estão sempre criando um poder de autogeração, caracterizando um processo sógnico contínuo.

Assim, podemos dizer que o processo de ação do signo (Semiose) se dá pela transformação de signos em signos, e que o fenômeno ocorre por meio de uma relação de momentos num 'processo sequencial-sucessivo' ininterrupto (PLAZA, 2001, p. 17). Essa relação dinâmica a que Plaza se refere foi primeiro discutida por Peirce, conforme trecho abaixo:

A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo "representa" algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto de representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita! (PEIRCE apud PLAZA, 2001, p.17).

Através desse pensamento de Peirce, discutido por Plaza, podemos perceber que o processo de ação do signo é uma condição essencial da linguagem, e que a própria atitude humana de pensar se dá pela mediação dos signos, pois é através deles que pensamos. Nesse sentido, podemos relacionar essa ação constante dos signos com o fenômeno tradutório por se verificar um caráter de transmutação de signos em signos.

Na mesma linha de raciocínio, complementando o que já foi discutido sobre a questão da adaptação, Umberto Eco afirma que o comportamento crítico do tradutor se torna preponderante, "constituindo o próprio cerne da operação de transmutação." Para o teórico italiano, a "adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica - mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente (ECO, 2007, p.394-395).

Ainda sobre adaptação, Yuri Lotman (1978) descreve que “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe um tempo artístico possível: o presente” (LOTMAN, 1978, p.136). O autor ainda acrescenta que “mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real” (LOTMAN, 1978, p. 250).

Assim, o processo de adaptação, conforme descrito por Lotman (1978), Plaza (2001) e Eco (2007), consiste de um sistema de signo para outro ou de um meio de linguagem para outro; também pode ser visto como manifestação de retextualização, uma vez que envolve leitura e interpretações do que se busca traduzir. Demétrio, ao tentar definir o termo retextualização, afirma que:

Como o próprio termo incita, a retextualização envolve uma nova textualização, isto é, uma prática que abarca a passagem de um texto a outro. Quando escrevemos uma ata da reunião de condomínio, por exemplo, ou quando escrevemos e-mail ou contamos a alguém uma notícia lida em um jornal, estamos retextualizando o conteúdo informacional de um gênero em outro (seja oral ou escrito), ou seja, estamos transformando a forma como um evento comunicativo ocorreu em outro, adequando-o à nova situação onde ele ocorrerá a qual exigirá, muitas vezes, a mudança de gênero textual. (DEMÉTRIO, 2014, p. 63)

Compreendemos, portanto, que retextualizar é passar um texto produzido em determinado contexto para um novo contexto, adequando o texto-fonte para a nova situação em que se insere, levando em consideração as transformações que se fazem necessárias, a depender do gênero escolhido para o produto deste processo e o público-alvo. Neste caso, há uma atividade intelectual complexa, composta por fatores diversos que determinam as escolhas do sujeito responsável pela adaptação textual realizada.

Ainda de acordo com Demétrio,

É nesse ponto que conjecturamos que os conceitos de tradução e de retextualização se entrecruzam, visto que ambos apresentam como motor gerador uma textualização anterior, que dependendo dos propósitos comunicativos, dos sujeitos envolvidos e das características que envolvem o novo contexto de interação que lhe é proposto, será traduzido/retextualizado em um novo texto que poderá estar em outra modalidade, em outra língua ou em outro gênero textual (DEMÉTRIO, 2014, p. 68).

Há expressa, de forma explícita, pelo pressuposto acima mencionado, a ligação entre os conceitos de tradução, de Plaza (2001), e retextualização, de Demétrio (2014), conexão esta que será por nós usada por ocasião da análise da adaptação fílmica. Ressaltamos os aspectos que envolvem ambos os processos: textualização anterior, propósito comunicativo, sujeitos envolvidos e contexto de interação, pois iremos

estabelecer um diálogo com o que Nord (2016) propõe como categorias de análise de traduções.

Inicialmente, é essencial destacar que Nord adota uma perspectiva funcionalista da tradução. A autora explica:

O ponto principal sobre a abordagem funcional é o seguinte: não é o texto fonte como tal, ou seu efeito sobre o receptor do TF, ou a função que lhe foi atribuída pelo autor, que determinam o processo de tradução, tal como postulado pela teoria da equivalência, mas sim a função pretendida ou o skopos do texto alvo, tal como determinado pelas necessidades do iniciador. Este ponto de vista corresponde à Skopostheorie de Vermeer. (NORD, 2016, p. 29).

Partindo dessa perspectiva, vemos que a relação entre a função pretendida pelo iniciador do processo tradutório, de quem parte a necessidade do processo tradutório, e a função do texto-fonte é que a primeira predomina e determina as escolhas do tradutor para o texto-alvo. Neste ponto, precisamos compreender quem são os envolvidos no processo de tradução para que compreendamos os fatores que Nord escolhe como relevantes para análise tradutória. Sobre a categorização em *intra* ou *extratextuais*, ela nos esclarece que:

Os fatores da situação comunicativa em que o texto fonte é utilizado são de importância decisiva para a análise dos textos porque determinam sua função comunicativa. Nós os chamamos de fatores “extratextuais” ou “externos” (por oposição aos fatores “intratextuais” ou “internos” relacionados ao próprio texto, incluindo os seus elementos não verbais) (NORD, 2016, p. 73 e 74).

Embora esses elementos *a priori* se aproximem mais da análise de traduções intralinguais, eles também podem ser levados em conta na análise de traduções intersemióticas, uma vez que o contexto de produção de textos audiovisuais é parte relevante para entendimento de sua construção e, na vertente mais atualizada dos estudos descritivos de adaptação (CATRYSSSE, 2014), aspectos extratextuais devem ser considerados. Para se aprofundar no texto a ser traduzido e identificar os fatores da situação comunicativa, ou seja, no nível mais extratextual, Nord observa o seguinte:

São informações sobre o autor ou emissor do texto (quem?), a intenção do emissor (para quê?), o público para o qual o texto é direcionado (para quem?), o meio ou canal pelo qual o texto é comunicado (por qual meio?), o lugar (em qual lugar?), o tempo da produção e recepção do texto (quando?) e o motivo da comunicação (por quê?). O conjunto de informações referentes a esses sete fatores extratextuais pode fornecer uma resposta à última questão, que diz respeito à função que o texto pode alcançar (com qual função?) (NORD, 2016, p. 75).

Como podemos ver, a autora lista fatores envolvidos na cadeia transmissora de comunicação, tais como: *emissor, intenção, público, meio, lugar, tempo, motivo e função*. Embora reconheçamos que todos esses elementos se conectam no ato comunicativo e sejam importantes para a compreensão de mecanismos de construção da tradução, nos concentraremos nas categorias *lugar* e *tempo* para analisar a novela e o filme.

Ao explicitar o significado desses dois elementos, a autora utiliza algumas perguntas norteadoras:

1. *Onde* o texto foi produzido ou transmitido? Quais informações sobre a dimensão do espaço podem ser encontradas no paratexto? Há informações sobre o espaço que podemos pressupor serem parte da bagagem do receptor?
2. Quais pistas referentes à dimensão do *espaço* podem ser inferidas a partir dos outros fatores situacionais (emissor, público destinatário, meio, motivo)? (NORD, 2016, p. 117, grifo nosso).

Quanto aos elementos intratextuais, elencam-se o seguinte:

São informações sobre o tema de que o texto trata (sobre qual assunto?), a informação ou conteúdo apresentados no texto (o quê?), as pressuposições de conhecimento feitas pelo autor (o que não?), a estruturação do texto (em qual ordem?), os elementos não linguísticos ou paralinguísticos que acompanham o texto (utilizando quais elementos não verbais?), as características lexicais (com quais palavras?) e as estruturas sintáticas (com/em quais orações?) que são encontrados no texto, e as características suprasegmentais de entoação e prosódia (com qual tom?). (NORD, 2016, p. 75).

Os referidos elementos são nomeados como: *assunto, conteúdo, pressuposições, estruturação, elementos não verbais, léxico, sintaxe e elementos suprasegmentais*. Assim como ocorre com os elementos extratextuais, a autora também lança perguntas norteadoras para se entender o que seriam *assunto* e *conteúdo* respectivamente:

1. Qual é o assunto do texto (ou de cada componente da combinação)?
2. O assunto é verbalizado no texto (por exemplo, em uma oração temática no início) ou no paratexto (título, subtítulo, cabeçalho, introdução etc.)?
3. Existe uma distância cultural entre a situação externa e a interna?
4. Quais conclusões podem ser tiradas da análise do conteúdo com referência a outros fatores intratextuais, tais como pressuposições; estruturação e características estilísticas? (NORD, 2016, p. 170).

A seguir, a partir do arcabouço teórico já apresentado, será descrita a análise feita de alguns pontos das narrativas literária e fílmica da obra *The Turn of The Screw*.

## 2. Análise Preliminar dos Dados

A análise preliminar dos dados, de natureza qualitativa e bibliográfica, subdivide-se em três subseções: na primeira, tratamos da novela *The Turn of The Screw* (1898), de Henry James; e, na segunda, tratamos da tradução intersemiótica *Através da Sombra* (2015), de Walter Lima Jr, apresentando um quadro sumarizado dos aspectos observados em cada obra, com base nas categorias sugeridas por Nord (2016), descrevendo e analisando os trechos selecionados para exemplificar cada uma das questões levantadas na discussão. Já na terceira subseção, traçamos um paralelo entre as categorias adotadas como parâmetro nas duas obras.

### **2.1 Apresentação literária *The Turn of The Screw***

A famosa novela de Henry James, *The Turn of the Screw*, é um *thriller* psicológico que, em linhas gerais, gira em torno de uma governanta que passa a tomar conta de duas crianças em uma mansão no interior de Londres, Inglaterra. Ela aparentemente começa a ver fantasmas. A obra foi publicada em 1898 e tornou-se uma das principais produções literárias de Henry James.

De acordo com Cevasco e Siqueira (1985), no que tange aos aspectos de tempo e lugar, Henry James escreveu *The Turn of the Screw* no período compreendido como final da Era Vitoriana, momento social e histórico em que os Estados Unidos ganham espaço enquanto potência econômica, a indústria inglesa ganha forte concorrência e os trabalhadores começam a se organizar e exigir melhores condições de trabalho.

Um ponto particular da construção da narrativa é a forma como ela é estruturada. De acordo com Pen (2010), James transforma um narrador-espectador em um narrador protagonista, ou seja, o enredo da obra é quase que completamente descrito a partir da visão da preceptora. Dessa forma, os fatos passam a ser contados sob a perspectiva de uma personagem e, a partir disso, começam a surgir hesitações a respeito dos episódios narrados, tal qual pode ser observado na narrativa machadiana de Bentinho em *Dom Casmurro* (1991).

No que diz respeito às categorias de *conteúdo* e *assunto*, aqui também analisadas, pode-se dizer que a atmosfera de terror causada pelo texto fantástico de Henry James se manifesta por meio da presença de aspectos relacionados a ambientes misteriosos, excêntricos e de eventos que causam suspense, como ocorre, por exemplo, na descrição da mansão:

[...] um assombro que em poucos instantes se tornou intenso. [...] Não que eu não esperasse, naquela ocasião, mais, pois eu estava tão profundamente paralisada quanto abalada. Haveria algum “segredo” em Bly – um mistério [...] mantido num confinamento secreto? (JAMES, 2010, p. 57-58).

Como se pode ver, essa descrição reforça uma de suas características marcantes em *The Turn of the Screw*, que é aquilo que se origina justamente da incerteza ou da falta de clareza diante dos eventos narrados. Assim, a obra tem uma atmosfera de mistério, ora pela presença de elementos fantasmagóricos, ora pelo próprio cenário de uma mansão gigantesca e escura que causa estranheza ao leitor, e este, por sua vez, é levado a temer pelo futuro das crianças e pelo desfecho dos fatos.

Observa-se, portanto, que a narração da protagonista sobre os acontecimentos na casa leva o leitor a vivenciar o sentimento de horror que se instaura na história, pois pode-se sentir o medo emanando da própria personagem/narradora, como apresentado no trecho:

[...] – A senhorita quer dizer consciência da presença a dele?

[...] – Outra pessoa [srta. Jessel], dessa vez; mas uma figura do mesmo horror e maldade inequívocos: uma mulher de preto, pálida e medonha; e com que atitude, que expressão! Na outra margem do lago. [...] Ela ficou pálida. – Intenção? – De se apoderar dela [Flora]. – A sra. Grose, seus olhos ainda nos meus, teve um arrepio [...]. (JAMES, 2010, p. 77-80).

Assim, pode-se observar que há momentos de mistério, tanto acerca dos espaços sombrios e desconhecidos da mansão, quanto da identidade dos fantasmas. De acordo com Cargill (1963, p. 243-244), "James está propondo, um dilema que confronta o leitor assim como a governanta – o leitor deve escolher entre a explicação sobrenatural [...] ou a explicação natural".

Logo, há uma ambiguidade perene que faz com que exista uma constante dúvida sobre a presença ou não do aspecto sobrenatural durante a condução da narração, conforme observa-se em:

[...] a poucos passos de distância, pude ver a minha vil antecessora. Ali estava à minha frente, desonrada e trágica; mas, no momento em que a fixei, para reter sua imagem na memória, a horrível aparição se desvaneceu. Negra como a noite, em seu vestido preto, sua macilenta beleza e seu pesar, olhou-me o bastante pra dar-me a entender que o seu direito de se sentar à minha mesa era tão válido como o meu de sentar-me à dela. [...] (JAMES, 2003, p. 219-220).

A seguir, para ilustrar os principais pontos de descrição das categorias *assunto*, *conteúdo*, *tempo* e *lugar* na novela *The Turn of the Screw*, encontra-se um quadro de



análise feito a partir das categorias de Nord (2016) apresentadas na fundamentação teórica deste estudo.

**Quadro 1- Dados da obra *The Turn of The Screw* com base em Nord (2016).**

ASPECTOS ANALISADOS		RESULTADOS
<b>1. TÍTULO</b>		<i>The Turn of The Screw</i>
<b>2. ANO DE PUBLICAÇÃO</b>		1898
<b>3. AUTORIA DA OBRA DE PARTIDA</b>		Henry James
<b>4. SISTEMA SÍGNICO</b>		Verbal
E X T R A T E X T U A L	<b>5. TEMPO</b>	Publicação feita em uma década marcada pelo retorno do gótico e dos textos fantásticos, conforme aponta Meireles (2020, p.22), “a ambiguidade que cerca a presença do fantasma é sustentada pela habilidade de Henry James no manejo de tradicionais convenções da literatura gótica inglesa”.
	<b>6. LUGAR</b>	Inglaterra Vitoriana (1837 a 1901)
I N T R A T E	<b>7. ASSUNTO</b>	História fantasmagórica envolvendo uma governanta e duas crianças das quais ela cuida, como podemos observar em “[...] Certa vez, olhando do topo da escada para baixo, reconheci imediatamente a presença de uma mulher [Srta. Jessel] sentada no último degrau, o corpo meio curvado e a cabeça, numa atitude dolorosa, afundada nas mãos. Poucos instantes

X T U A L		depois de eu estar ali, porém, desapareceu, sem voltar o rosto para mim. [...] (JAMES, 2003, p. 193).
	<b>8. CONTEÚDO</b>	Apresentar costumes da sociedade inglesa vitoriana, além de demonstrar como a repressão de alguns sentimentos pode gerar quadros de perturbação psicológica e alucinações.

**Fonte:** Elaboração dos próprios autores do presente artigo.

## 2.2 A Produção Audiovisual *Através da Sombra*

O filme brasileiro *Através da Sombra*, lançado em 2016, é uma narrativa audiovisual que, assim como a novela da qual foi adaptada, cria para o espectador uma atmosfera convidativa e ao mesmo tempo bastante sufocante. Com adaptação e direção de Walter Lima Jr., a trama narra a trajetória de uma governanta chamada Laura, uma mulher solitária e bem tímida que aceita a oferta de ser uma professora particular para um casal de crianças órfãs. Mas, ao chegar ao lugar onde irá cuidar das crianças, uma distante fazenda, ela percebe que estranhos acontecimentos sobrenaturais envolvem o lugar.

Considerando as categorias de *tempo* e o *lugar*, a narrativa cinematográfica *Através da Sombra* aborda valores e aspectos sociais e culturais característicos da sociedade inglesa vitoriana, tais como o puritanismo e a restrição sexual presentes na obra de partida *The Turn of the Screw*. Entretanto, traços de construção da narrativa são deslocados para o contexto da sociedade brasileira do final da década de 1920 (mais especificamente no ano de 1929). É o caso da mansão inglesa descrita por James, que se transforma, no filme de Lima Jr., em uma fazenda do interior de São Paulo. Assim, o espectador brasileiro tem acesso a questões temáticas relevantes da obra de partida, mas estabelece diálogo imediato com seu espaço no contexto de recepção. Quer dizer, a figura imponente da casa vitoriana, que está relacionada à ideia de poder econômico e a valores aristocráticos da Inglaterra na novela, é representada, no filme, pelo espaço da fazenda no contexto do poder econômico e aristocrático do Brasil. Nesse sentido, conforme aponta Fernandes e Calixto (2018, p 80):

Dentre os “abrasileiramentos” do filme que ocorrem com a transmutação do romance, a neblina do clima inglês vitoriano é traduzida cultural e semioticamente na fumaça do café queimado, que enfatiza a atmosfera sombria da adaptação fílmica.

No tocante às categorias *assunto* e *conteúdo*, a atmosfera gótica representada em *The Turn of the Screw* também é trazida, mesmo que de forma particular, no filme *Através da Sombra*. Isso ocorre por meio da construção da ambientação em que são apresentados planos abertos, reforçando o terror promovido pela dimensão vasta do cenário da Fazenda Paraíso, local onde acontece a trama do filme. Para compor esse cenário, enfatizam-se na tela imagens de paisagens deslumbrantes e, ao mesmo tempo, amedrontadoras, de grandes casas de época do ciclo de café na economia brasileira, com grandes corredores e janelas e sem iluminação, gerando a inquietação e o medo do desconhecido nos espectadores. Assim, vale mencionar o que aponta Hutcheon (2013) sobre a questão da adaptação de conteúdo e assunto:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isso é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (p. 54).

Nesse sentido, mesmo com as diferenças acima descritas, pode-se afirmar que o terror e o medo, componentes representativos na composição da narrativa literária, são também enfatizados na adaptação fílmica. Percebe-se então que há uma tentativa de transferência de elementos góticos para um outro contexto cultural e de linguagem, e que o teor sobrenatural da obra literária de partida é reforçado no filme. A seguir, encontra-se um quadro de análise do referido filme feito a partir das categorias de Nord.

**Quadro 2 - Dados do filme *Através da Sombra* com base em Nord (2016).**

ASPECTOS ANALISADOS	RESULTADOS
1. TÍTULO	<i>Através da Sombra</i>
2. ANO DE ESTREIA	2016
3. AUTORIA DA RETEXTUALIZAÇÃO	Diretor: Walter Lima Jr.

	<b>4. SISTEMA SÍGNICO</b>	Audiovisual
E X T R A T E X T U A L	<b>5. TEMPO</b>	Sociedade brasileira de 2016, período temporal com amplo desenvolvimento do Cinema nacional e dos estudos sobre adaptações.
	<b>6. LUGAR</b>	Fazenda cafeeira no interior de São Paulo.
I N T R A T E X T U A L	<b>7. ASSUNTO</b>	Eventos sobrenaturais que acontecem em uma fazenda isolada no interior de São Paulo.
	<b>8. CONTEÚDO</b>	Aspectos culturais e políticos da sociedade paulista no final da década de 1920, além de demonstrar como a repressão de alguns sentimentos pode gerar quadros de perturbação psicológica e alucinações.

**Fonte:** Elaboração dos próprios autores do presente artigo.

### 2.3 O diálogo entre texto literário e texto fílmico

A partir das categorias apresentadas, observam-se semelhanças e diferenças entre o texto de partida literário e o fílmico, e, com base nas categorias extratextuais (tempo e lugar) e intratextuais (assunto e conteúdo), podemos fazer as considerações preliminares a seguir.

No que se refere ao *tempo*, as duas versões localizam-se temporalmente em épocas distintas, com algumas diferenças nas escolhas linguísticas entre a obra audiovisual e a obra literária, por exemplo, o uso da palavra “PRECPTORA” no texto traduzido para o português e, na narrativa fílmica *Através da Sombra*, o uso do vocábulo “GOVERNANTA”. Dentro da narrativa do filme, há a mudança de tempo e do local em que a história se desenvolve, marcando uma importante alteração espaço-temporal em relação ao livro.

Quanto ao *lugar*, apresenta-se deslocamento espacial, uma vez que a obra de partida foi produzida na Inglaterra, enquanto o filme foi produzido no Brasil. A retextualização do enredo e de seu local de desenvolvimento potencializa as diferenças culturais que existem entre as duas narrativas analisadas, fato ocasionado, entre outras razões, pelas diferenças culturais dos receptores e dos produtores das duas obras. Nesse sentido, vale ressaltar que:

O cenário gótico traz consigo o terror promovido pela dimensão do cenário da Fazenda Paraíso, que enfatiza o tamanho das paisagens, a grande casa de época do café, com grandes corredores e janelas e sem iluminação, que ocasionam a inquietação e o medo do desconhecido (FERNANDES E CALIXTO, 2018, P. 82).

No que tange ao *conteúdo* e ao *assunto*, apresenta-se maior evidência de retextualização do universo literário adaptado, uma vez que são modificadas as categorias narrativas de *tempo* e *local*, além da mudança na construção das personagens e seus nomes, conforme apontado em:

As mudanças ocorrem devido às diferenças culturais e sociais, tornando crucial à adaptação uma recontextualização histórica brasileira do texto literário, bem como a reformulação de ideologias que atendam ao novo público ao qual será apresentado a obra, logo, alterando a forma como será a história recontada (FERNANDES E CALIXTO, 2018, P. 80).

## **Conclusão**

Após essa breve análise das obras *The Turn of The Screw*, de Henry James e *Através da Sombra*, de Walter Lima Jr., podemos dizer que há divergências entre a realidade de cada um dos autores das duas obras, e que, conseqüentemente, há diferença (diferenças de leitores/espetadores ou de perspectiva narrativa) no leitor-alvo de cada um dos textos, advindas especialmente da distância temporal que há entre a novela e o filme.

Assim, independente do meio, literário ou cinematográfico, a tradução e retextualização dos aspectos culturais da obra de Henry James proporciona maior alcance

e liberdade criativa, capaz de conquistar ainda mais leitores para obra deste importante autor.

## Referências

**ATRAVÉS da sombra.** Direção: Walter Lima Jr., Produção: Virginia Cavendish. Recife. Europa Filmes, 2016.

CARGILL, Oscar. The Turn of the Screw and Alice James. In: **Modern Language Association.** n. 3, v. 78, pp. 238-249, jun. 1963. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/460866?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/460866?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 23 fev. 2023.

CATTRYSSE, Patrick. **Descriptive Adaptation Studies:** Epistemological and Methodological Issues. Antwerpen-Apeldorn: Garant, 2014.

CEVASCO, Maria E; SIQUEIRA, Valter L. **Rumos da Literatura Inglesa.** 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1985.

DE ASSIS, Machado. **Dom Casmurro.** São Paulo: Ática, 1991.

DEMÉTRIO, Ana Paula de Carvalho. **A tradução como retextualização:** Uma proposta para o desenvolvimento da produção textual e para a ressignificação da tradução dentro do ensino de LE. 2014. 198 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Auricélio Soares; CALIXTO, Waldir Kennedy Nunes. **Voltando ao parafuso de Henry James:** o gótico tropical. Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará – UEPA, 2018.

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

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. **Linguística e Comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

JAMES, Henry. **A Outra volta do parafuso.** Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo: Hedra, 2010.

JAMES, Henry. **The Turn of the Screw**. In *The Two Magics*. New York: The Macmillan Company, 1898.

LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. p. 15- 170.

PEN, Marcelo. Introdução: o leitor de James e o bafo quente do abismo. In: JAMES, Henry. **A Volta do Parafuso**. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo: Hedra, 2010.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana**. Edição revisada. Traduzido por Márcia Biato. Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 1994.

# **FROM *THE TURN OF THE SCREW* TO *ATRAVÉS DA SOMBRA*: HENRY JAMES' NOVEL INTO WALTER LIMA JR.'S FILM**

## **Abstract**

The increasingly common production of audiovisual narratives that have literary texts as a starting point represents a vast possibility of analysis of the dialogical relationship between Literature and cinematographic language. In this sense, this work has as a general objective to analyze some of the (trans)cultural elements in the strategies involved in the processes of rewriting the gothic atmosphere from the literary medium to the cinematographic medium through the analysis of points that approximate, diverge or add other perspectives to the literary narrative *The Turn of The Screw* (1898), written by Henry James, and the Brazilian film *Através da Sombra* (2015), directed by Walter Lima Jr. As a theoretical foundation, we draw on Jakobson (1959), Nord (2016), and Plaza (1983). We start from the hypothesis that the adaptation of Henry James' work for the Brazilian context, constituted of receivers separated temporally and culturally, results in a creative process of retextualization that alters narrative elements of the source text, with room for inclusion of themes, situations, historical facts, and other components in the adapted plot. As a methodological path, we propose the specific verification of elements and categories of cross-media analysis *subject, content, place* and *time* proposed in Nord's Theory (2016) in the two narratives to identify how Gothic elements materialize in the source and target works within a cultural perspective, considering the contexts of production of these narratives.

**Keywords** Cinema and Literature. Intersemiotic Translation. *The Turn of the Screw*. Henry James.



## A Armadilha mortal do discurso político inconsciente

Charles Albuquerque Ponte<sup>36</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Leandro Rodrigues Torres<sup>37</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

### Resumo

Fredric Jameson (1992) vaticina, em *O inconsciente político*, a necessidade de leituras alegóricas de obras literárias a partir de indicações sociais *inconscientes*. O discurso político sub-reptício das obras termina por ser mais revelador do artefato e seu momento de produção que as mensagens explícitas veiculadas na superfície. Assim, pretende-se, aqui, examinar o filme *Armadilha mortal*, dirigido por Sidney Lumet, em 1982, como uma alegoria da dinâmica por poder durante os anos Reagan, caracterizados pela instalação do que se chama hoje de neoliberalismo, para depois avaliar os perigos dessa leitura. Para isso, serão discutidas a relação entre os personagens como “guerra de todos contra todos” (*bellum omnium contra omnes*) e a necessidade de revisão interpretativa a partir do efeito *Nachträglichkeit* freudiano, impossibilitando a estabilidade semântica de elementos narrativos. Efetiva-se que a constante mudança de regras não escritas para a manutenção de uma suposta liberdade econômica solapa a aparente constância estilística, de forma que a insegurança interpretativa subsume a fixidez estrutural e temática.

### Palavras-chave

*Armadilha mortal*. Neoliberalismo. Inconsciente político.

---

<sup>36</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

<sup>37</sup> 2 Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

A interpretação de um texto segue caminhos tortuosos, em que o leitor tenta atribuir significados a ele, enquanto o texto esconde a forma de sua composição, resistindo a essa atribuição. O papel do crítico necessariamente implica em atribuir sentidos (DURÃO, 2016; 2019), enquanto o artefato se esquivava deles. Essa resistência do texto, segundo Derrida, é marcadamente necessária para que o texto seja percebido como tal:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 2017, p. 7, grifo do autor).

A afirmação derridiana resume uma das problemáticas da hermenêutica contemporânea, que convencionamos chamar de pós-estruturalismo, a questão da resistência dos objetos à interpretação. Essa resistência está situada em vários níveis interpretativos, desde os linguísticos, ou semântico-sintáticos, passando por esferas narrativas, até o nível ideológico, de forma que a incerteza interpretativa se torna, paradoxalmente, sua única certeza.

Nesse âmbito, a maioria das teorias discutindo interpretação literária a partir dos anos 1970 leva em consideração essa nova *Weltanschauung* em relação a suas propostas, cunhando termos que resumem essa incerteza, como o Real lacaniano, ou a *différance* derridiana, mas outros teóricos, mesmo sem termos específicos, atuam nesse reino da incerteza. Assim, propor qualquer práxis interpretativa requer, desde então, um instrumental teórico vasto e uma compreensão de diversas áreas do conhecimento humano, mas também uma maturidade de escrita buscando maior reflexividade teórica e trabalho do texto teórico como forma algo estética<sup>38</sup>.

Durante o final dos anos de 1960 e a década de 1970, a crítica marxista parecia alheia à grande parte desse movimento. Após três décadas de guerra fria acirrada, com uma polarização que levou o marxismo a extremos, por vezes voltados mais à pragmática que à abstração teórica, muitos dos livros considerados clássicos da corrente na época, como *A sociedade do espetáculo*, de Debord (1997), ou *O homem unidimensional*, de Marcuse (2015), publicados em 1967 e 1964 respectivamente, tiveram uma postura mais

---

<sup>38</sup> Talvez por isso tenhamos notado que o tempo de formação de um profissional da crítica literária tem sido ampliado, mesmo com o aumento da profissionalização e maior capacitação nos cursos de Letras.

combativa, menos abertas a autocríticas, por exemplo<sup>39</sup>. A consequência disso é que a teoria marxista se tornava cada vez menos relevante para as discussões da teoria literária, que passavam a ser dominada predominantemente por teóricos franceses.

Em 1981, Fredric Jameson (1992) publica *O inconsciente político*, talvez o grande ponto de virada em sua carreira como crítico cultural. Ainda analisando objetos puramente literários (ao contrário da explosão de seu *Pós-modernismo, ou a lógica do capitalismo tardio* (1991), em que cada capítulo traz um objeto de natureza diferente, de arquitetura a cinema, passando pela economia e pela própria teoria), a proposta jamesoniana de uma revisão da crítica literária marxista reitera as bases marxistas de “Historicizar sempre!” (JAMESON, 1992, p. 9) e as considera a base interpretativa fundamental para a compreensão da realidade (essa uma das críticas mais fortes ao marxismo pelo pós-estruturalismo, posto que este não aceita uma visão histórica total, nem abraça uma única forma de visão como superior a outras), mas negociando com a visão estruturalista e, especificamente, psicanalítica<sup>40</sup>.

Em termos de estruturalismo, Jameson já vinha adotando a postura de alguns teóricos marxistas, como Lukács e Adorno, de relacionar não só temática literária e acontecimentos históricos, mas também forma literária e forma histórica, trazidas em seu capítulo “A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico”, através do uso de Althusser, como um marxismo estruturalista, e Northrop Frye como uma proposta literário-mítica calcada no estruturalismo de Levi-Strauss. Sobretudo, a inovação da proposta vem da inclusão, nessa negociação teórica, da psicanálise freudiana/laciana, principalmente em dois conceitos fundamentais: o de inconsciente do texto e o de Real.

O Real laciano vem como o aceno maior à articulação do pós-estruturalismo, pois, por definição, o Real não pode ser simbolizado, contradizendo décadas de debates marxistas sobre a totalidade de história a partir das relações sociais de classe e trabalho. Enquanto os problemas da representação marxista da história se circunscreviam à utilização do método dialético, ou mesmo à dificuldade de se representar a história partindo de uma posição intrínseca a ela (LUKÁCS, 2018), a aceitação do Real implode esse conceito, substituindo a possibilidade incerta pela certeza da impossibilidade. Então, toma-se a totalidade da história como inalcançável, sendo

---

<sup>39</sup> Há exceções, como a *Teoria estética*, de Adorno (1997), publicada postumamente em 1970, mas ele próprio não andava bem visto por outros teóricos marxistas, incluindo colegas da escola de Frankfurt, como podemos constatar nas últimas cartas trocadas por ele e Marcuse (1997).

<sup>40</sup> Por vários motivos, incluindo espaço, não cabe aqui debater se a reforma jamesoniana foi uma modificação profunda, ou se foi simplesmente uma adequação mínima para incluir a hermenêutica marxista “no verdadeiro” de seu tempo, para usar a expressão de Foucault (2004a), mas antes debater como as mudanças transformaram a visão sociológica da cultura.

substituída por representações insuficientes, que, quando muito, conseguem apresentar sintomas parciais e desconexos da realidade crua.

Por sua vez, o inconsciente aplicado à obra em sua posição histórica vem renovar o *modus operandi* da crítica sociológica, pois passa a observar não o que é declarado e presente, mas também o ausente, o interdito<sup>41</sup>:

[...] um caminho para o texto, não por meio da proposição de meras possibilidades e permutações lógicas, mas pela sua revelação diagnóstica dos termos ou pontos nodais implícitos no sistema ideológico, que, contudo, permaneceram irrealizados na superfície do texto, que não conseguiram se manifestar na lógica da narrativa e que, portanto, podemos ler como aquilo que o texto reprime (JAMESON, 1992, p. 44).

Essa lógica de exame do inconsciente literário traz para o jogo hermenêutico diversas modificações em termos de ganhos e perdas. Primeiramente, a busca pelo interdito valoriza a própria opacidade linguística, de forma que a busca pelo inconsciente da obra revela muito dos recalques sociais silenciados, de oposições de classes a contradições e tensões de determinado momento de produção, a partir dos meandros tortuosos da linguagem em si. Aqui, a interpretação a partir da obra de Jameson assume a forma de uma alegoria política, revelando um discurso duplo e ambíguo que justapõe o literal e o social, negociando seus significados em duas esferas aparentemente separadas. Para todos os efeitos, o conceito de alegoria utilizado aqui pode ser definido em seus princípios como

das polaridades, da contingência, contiguidade, superposição e convergência de significados, que atuam como organizadores do equilíbrio dos elementos do discurso artístico, em sintonia ou oposição entre si, e, proporcionalmente, em relação a uma figura, conceito ou ideia nuclear. (GRAWUNDER, 1996, p. 161)

Segundo, essa proximidade com o estruturalismo em termos metodológicos, somado à negação da totalidade, aproxima o marxismo de problematizações teóricas já aventadas por estruturalistas como Lévi-Strauss e escancaradas por pós-estruturalistas como Derrida, tornando-se assim o ponto de renovação da crítica sociológica.

Por outro lado, há sempre dificuldades ao se modificar a metodologia de qualquer fazer científico e, no caso, o principal preço a ser cobrado é a armadilha da superinterpretação do objeto, de forma que a chave de leitura por vezes se sobrepõe à letra do artefato, ao ponto de deformá-lo. Não que o embate entre teoria e prática não implique uma relação de poder permeada pela violência, em que a moldura teórica tenta

---

<sup>41</sup> Claro que essa técnica pode ser diretamente relacionada à metodologia estruturalista em si, que escrutina a obra a partir de oposições, em que um dos polos se encontra, por vezes, ausente do texto analisado.

domar o objeto a suas premissas, enquanto este resiste a qualquer verdade imposta a ele, escapando pela permissibilidade de outras interpretações, por vezes contraditórias entre si. No caso de interpretações *inconscientes*, a busca por indícios não explícitos corre ainda mais profundamente o risco de deformação do objeto, por vezes contradizendo sua ideologia superficial e, portanto, sendo posta em xeque desde sua origem.

Desta forma, o objetivo desta discussão é pensar a modificação de análise jamesoniana tendo como referente a exploração de um filme contemporâneo, *Armadilha mortal* (*Deathtrap*, 1982), dirigido por Sidney Lumet, pesando esses ganhos e perdas em um contexto de interpretação real, para depois avaliar o processo interpretativo em si e seus perigos. O filme é um suspense, com toques de comédia, no qual um escritor fracassado de suspenses da Broadway, Sidney Bruhl (Michael Caine), elabora um plano com seu amante, Clifford Anderson (Christopher Reeve), para provocar um enfarto em sua esposa, Myra Bruhl (Dyan Cannon). Após o recebimento da herança, o escritor entra em conflito com seu protegido porque este deseja transformar o crime em uma peça de suspense, de forma que a eliminação mútua passa a ser uma necessidade de sobrevivência para ambos, que são descobertos pela presença de uma médium, Helga Ten Dorp (Irene Worth).

Longe de caracterizar o cinema de Sidney Lumet como apolítico, posto que muitos de seus filmes trazem temas abertamente sociais, incluindo a discriminação de pessoas socialmente vulneráveis, em *12 Homens e uma sentença* (*Twelve angry men*, 1957), a corrupção policial, em *Serpico* (1973), o mundo sujo da mídia, em *Rede de intrigas* (*Network*, 1976), e a condenação sumária por traição com provas circunstanciais, em *Daniel* (1983); no entanto, *Armadilha mortal* não é elencado como um filme político, tendo o próprio Lumet afirmado sobre ele que “O objetivo é se divertir e, se você se levar a sério, você está perdido”<sup>42</sup>. É justamente esse fato que dificulta a leitura a partir da escolha do objeto, de forma que se faz um esforço de enquadramento do filme como alegoria política a partir de suas configurações estético-ideológicas, em relação à estrutura do capital no momento de produção do filme, em que o que se chama hoje de neoliberalismo estava em processo de implantação efetiva por governos conservadores como o de Reagan, nos EUA, e o de Thatcher, no Reino Unido.

A alegoria política parte do funcionamento macronarrativo do enredo, posto que o capital é a motivação inicial para todo o conflito. É a falta de sucesso, na narrativa equalizado a dinheiro, que faz Sidney Bruhl planejar o assassinato de sua esposa, bem

---

<sup>42</sup> Retirado de *Armadilha Mortal* (1982) - Trivia - IMDb.

como, o desejo de sucesso de Anderson o impele a escrever o crime como uma peça da Broadway; por fim, após revelada a trama, o desfecho é filmado como uma montagem de um suspense da Broadway, substituindo os personagens por seus duplos teatrais, um sucesso supostamente escrito pela médium para capitalizar em cima de suas habilidades psíquicas.

Assim, o título *Armadilha mortal* já seria interpretado não somente em sua acepção superficial, de haver diversos planos sendo preparados para outras personagens, que dentro de sua consciência tentam escapar, mas também de uma armadilha maior a englobar toda a narrativa, guiada pela busca do capital. O termo se configura socialmente como uma das maiores características do livre mercado, a “guerra de todos contra todos” (*bellum omnium contra omnes*), expressão usada já no século XVIII por Thomas Hobbes (2022) para descrever o estado das coisas sob o capitalismo. Para reforçar essa interpretação, uma das condições para a configuração dessa modalidade de guerra interpessoal passa a ser a disponibilidade livre dos recursos de competição, simbolizada no filme pela grande coleção de armas encontrada na sala de trabalho do escritor, algumas apenas acessórios falsos utilizados nas suas peças, mas outras diegeticamente perigosas. Essa distinção entre armas efetivas e as que não possuem efeito mostra a inequidade de condições do próprio capitalismo, pois alguém, inadvertidamente, pode procurar uma arma para defesa ou ataque e esta se mostrar ineficaz, validando assim a existência prévia de condições favorecedoras a determinados sujeitos e negando a suposta isonomia.

A partir desse arranjo social em que cada personagem busca suas próprias vantagens, independente de como isso possa prejudicar os outros, elas começam a assumir posições sociais que as coloquem em vantagem e a empurrar as outras para posições menos favorecidas, uma ficcionalização do *laissez-faire*. Por isso, outro indício produtivo da alegoria, na narrativa fílmica, é a análise das funções assumidas pelas personagens em relação às outras e sua consciência de tal posição. Em especial, as formações triangulares são uma constante na narrativa, e ocorrem em dois agrupamentos principais: Sidney Bruhl, Myra Bruhl e Clifford Anderson na primeira parte do filme, e Sidney Bruhl, Clifford Anderson e Helga Ten Dorp na segunda<sup>43</sup>.

A dinâmica repetida nessa figura dramática é constituída de três elementos, de acordo com sua função na tríade e o nível de consciência. Na primeira parte, temos o

---

<sup>43</sup> Excluimos aqui o advogado de Bruhl, Porter Milgrim (Henry Jones), pois sua função é mais a de introduzir informações no enredo, contribuindo relativamente pouco para o andamento do conflito. Claro, isso não nega a importância da informação para a ação das outras personagens, mas nesse caso consideramos o advogado mais como um recurso narrativo, que poderia ser substituído, hoje em dia, por um celular, por exemplo.

escritor com consciência de sua posição e desejos transformadores de sua realidade, procurando vantagens em detrimento de sua esposa, que por sua vez assume uma posição de ignorância e não percebe os movimentos que levarão à sua morte; por fim, Clifford Anderson funciona como um agente externo, atuando como catalizador para a investida do escritor. Após a morte da esposa, Anderson muda-se para a casa do escritor sob a desculpa de ser seu novo assistente, redimensionando a figura: nesse segundo momento, Anderson assume a primeira posição, de consciência e desejos de mudança, Bruhl a de inconsciência, e Helga Ten Dorp a de agente externo que vem impedir a realização do plano. Essa configuração triangular é representada visualmente ao longo do filme em diversos planos, abertos (planos médios), mostrando três personagens por vez, formando triângulos, de forma que, dependendo da configuração da cena, haja mais proximidade ou distanciamento físico entre as personagens para efeitos dramáticos ou representações de parcerias ou rivalidades momentâneas. Deve-se considerar que essa configuração também apresenta um caráter de insegurança para o espectador, pois as escolhas de foco visual passam a ser responsabilidade também deste, não mais guiada pela imagem somente<sup>44</sup>; ao mostrar as três personagens, simultaneamente, em cena, ao contrário de, por exemplo, uma ou duas por vez, a escolha da direção valoriza o suspense da informação dada e não a surpresa possível a partir de movimentos *off camera* das personagens.

Visualmente, o filme constrói as mudanças rápidas de associações e antagonismos a partir dessas representações imagéticas em tríades, de forma que as tensões podem virar em segundos, com uma transfiguração de plano fílmico. Essa dinâmica de funções sociais com rápidas mudanças, em que os sujeitos não possuem papéis fixos socialmente, mas antes meras ocupações momentâneas e fluidas, retrata bem o mundo do trabalho hoje. Isso ocorre, primeiro, pelo caráter descartável dos seres, pois a cada baixa narrativa as personagens se reorganizam rapidamente e as funções são ocupadas pela personagem mais apta para aquela função no momento; segundo, pelo constante foco nas mãos das personagens como indicação de equívoco ou insegurança, como aponta Bettinson (2021), o que pode ser interpretado nessa moldura alegórica como a inadequação das classes altas com o trabalho manual, atributo do proletariado; e, por fim, justamente pela competição acerca das posições de poder naquele grupo, no qual os fins sempre justificam os meios, incluindo assassinatos e quaisquer outros tipos de traições.

---

<sup>44</sup> Essa discussão sobre insegurança interpretativa vai ser retomada mais à frente.

Há que se comentar, no desfecho da narrativa, a escolha metalinguística ao final do filme, pois a resolução da diegese não com os atores em seus papéis, mas atores *ersatz* na peça, dentro do filme, dificulta a compreensão da resolução como uma forma de redenção, em que os vilões são punidos e os heróis recompensados. Inicialmente, a morte do escritor, que ocorre na peça, não é vista pelo público senão na sua forma fantasiada, imaginativa, de modo que a mudança pelo ator da peça não evoca o *telos* da justiça normalmente pregado por esse gênero de filme, como se afirmasse que esse final estável só acontece realmente em níveis da ficção próximos da suspensão de descrença. Além disso, a transformação do crime em ficção autodeclarada, pela médium, dramatizada para o formato de suspense da Broadway, renova o ciclo de busca do capital e macula assim as supostas boas intenções da personagem, transformando-a em mais uma engrenagem no sistema.

Essa utilização das mortes para lucro revela outra característica fundamental do capitalismo: o proveito tirado de interrupções e violências. Todas as discontinuidades, fracassos e mortes assumem, na narrativa, uma nova acepção, pois não são mais vistas como tragédias<sup>45</sup> ou, pelo menos, contos admonitórios, no sentido de uma experiência visualizada a purgar sentimentos ruins; essas formas de violência passam a ser parte do processo produtivo, ou, como frequentemente denominadas, *oportunidades*. Cada morte abre caminho a alguma forma de ganhar dinheiro, seja ocupando o espaço vago, como faz Anderson após a morte da esposa de Bruhl, seja a partir da reificação da violência, como faz a médium ao transformar os crimes em espetáculo e vendê-los às massas.

O final do filme também leva à necessidade de se considerar a função da metaficção na narrativa. Além do desfecho que troca o diegético pela contraparte interior da estrutura *mise-en-abyme*, há na narrativa várias menções às regras de como configurar um suspense, o que pode ou não ser incluído nesse gênero e até que ponto os elementos serão considerados verossímeis pela plateia. Dentre as previsões de Helga Ten Dorp para os crimes e afirmações eufóricas de que existem regras para o gênero, um desses aspectos torna-se mister para compreendermos a dinâmica de reviravoltas presente na segunda metade do filme: a relação entre verossimilhança e entretenimento. Em um diálogo sobre a peça que estão escrevendo (o enredo do próprio filme, com o plano de um dramaturgo e seu amante para causar um infarto na esposa daquele), Anderson e Bruhl relembram uma afirmação feita no seminário sobre escrita teatral, em que teriam se conhecido, de

---

<sup>45</sup> Por isso Adorno e Horkheimer (2006) chegam a declarar o fim do trágico, este sendo domado de sua função de catarse emocional para uma forma ineficaz, que não se contrapõe aos efeitos da indústria cultural, mas antes os potencializa.



que poderia haver um equilíbrio entre a verossimilhança e o entretenimento na peça, por isso seria permitida a quebra da primeira em prol do segundo, desde que o hiato não fosse extremo o suficiente para interromper a suspensão de descrença dos espectadores. Isso revela o valor buscado, *a priori*, pela indústria cultural, o da diversão. Preocupações com o realismo da obra, sua possibilidade de buscar novas formas de expressão etc., são subsumidas pela necessidade de entreter as pessoas, sacrificando quaisquer outras dimensões estético-expressivas.

Nesse sentido, as próprias regras elencadas não precisariam ser seguidas, pois a quebra da expectativa da plateia seria computada justamente como essa licença em prol da diversão; o que acontece na narrativa, no entanto, é que existe uma ambiguidade nesse quesito, pois por um lado há um cumprimento das normas elencadas, confirmando a relação com a Lei narrativa e alegoricamente social, enquanto por outro essas regras são ambíguas ou inexatas de saída, pelas imprecisões nas considerações da médium e o caráter genérico dessas diretrizes, o que impede a previsão do que irá acontecer.

De qualquer forma, esses preceitos começam a ser explicitados após 80 minutos de filme, com dois terços da narrativa passada, quando a velocidade das surpresas começa a se acelerar. Por um lado, essa definição tardia das regras impede uma maior utilização delas, por exemplo, com sua negação e desvios<sup>46</sup>, mas serve antes como uma preparação para o que vem adiante, o reconhecimento do que sucederá, preparando a plateia para as surpresas, naturalizando-as em parte. Apesar de isso parecer uma contradição narrativa, a indicação prévia de que haverá esse tipo de procedimento, ela é consolidada como um duplo vínculo, no qual duas mensagens contraditórias (virão surpresas, mas elas serão a princípio imprevisíveis) servirão para preparar os espectadores, de forma a não rejeitarem as reviravoltas, mas ao mesmo tempo mantê-los atentos pela curiosidade de saber como a diegese vai se desenrolar. O uso desse recurso de duplo vínculo ocorre de forma a deixar a plateia entre dois limites, entre antecipar o que virá adiante, mesmo sendo incapaz de saber o quê de antemão, e ao mesmo tempo ser atraída pela curiosidade, ou seja, nem achar uma solução, um desestímulo, nem conseguir se afastar da tela.

Essa primeira parte do duplo vínculo, a utilização de recursos a não causar imprevistos completos em termos de recepção, chama a atenção para um traço do uso da metaficção em narrativas (WAUGH, 1984), que é uma das funções da estrutura em *mise-*

---

<sup>46</sup> Essa utilização da metaficção pode ser encontrada, por exemplo, na franquia *Pânico* (1996; 1998; 2000; 2011; 2022), em que as regras de um filme *slasher* são explicitadas antes da metade do filme, dando tempo para a subversão e reescrita dessas regras.

*en-abyme* (em abismo ou em moldura) como subsunção da narrativa externa pela interna. À medida em que a metaficção vai se consolidando como um fio condutor da diegese, preconizando os fundamentos a serem seguidos e, no desfecho, chegando a substituir a narrativa macro, ela também passa a domesticar essa esfera maior. Em primeiro lugar, porque, ao construir os diversos níveis narrativos, internos e externos, há uma prévia quebra da suspensão de descrença, apontando para os espectadores que aquilo que veem não passa de ficção. Como consequência, quaisquer pretensões de incentivar a resistência ou rebeldia de quem assiste são, pelo menos, diminuídas, pois, ao ser categorizada como ficção, a narrativa é categorizada com menos valor de verdade<sup>47</sup>, amortecendo psicologicamente seu efeito de servir a funções tradicionais das artes, como funcionar como depósito ético-moral ou simulação de situações para aquele grupo social.

Além disso, a consequência de tal ruptura no processo de suspensão de descrença, necessário ao envolvimento emocional da pessoa com o objeto, é uma das estratégias apontadas por Adorno e Horkheimer (2006, p. 115) para o fim do trágico: “A indústria cultural não sublima, mas reprime”. A mudança na função da arte, de purgar e descarregar energias psíquicas para o seu acúmulo reprimido, redimensiona a relação entre leitor e texto (em suas acepções mais amplas). Os artefatos culturais passam a não mais atingir o ser humano com função de relaxamento, após um percurso de processamento de dispêndio de energia, mas antes para acelerar seu ritmo e agitar a energia interna<sup>48</sup>. Assim, a velocidade passa a ser um valor *a priori* nesses objetos, o que nos leva ao último aspecto a ser abordado neste trabalho.

Este aspecto, que merece ser enfatizado aqui, é o grande número de reviravoltas nas relações de poder entre as personagens. Desde o início do conflito, após a chegada de Anderson à casa, há informações escondidas da plateia, informações estas que são divulgadas aos poucos, como surpresas, elementos sabidos pelas personagens, mas não pelos espectadores, alternando com o suspense, elementos conhecidos pela plateia, mas não pelas personagens, conforme o conceito de Alfred Hitchcock, em entrevista a François Truffaut:

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim, é frequente que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo

---

<sup>47</sup> Isso é corroborado pela forma que Lumet por vezes usa estratégias que se afastam da linguagem fluida do cinema clássico hollywoodiano, em prol de uma forma de *teatro filmado* (BETTINSON, 2021).

<sup>48</sup> Uma consequência desse processo é o de as pessoas passarem a perder a capacidade de concentração, apontada em vários estudos sobre a utilização de telas nas últimas décadas, com a pronta rejeição de quaisquer expressões culturais que demandem mais tempo de maturação, como a música clássica ou o chamado “cinema de arte”.

dessa mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, a explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la lá. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer às personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba embaixo da mesa, e ela vai explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Donde se conclui que é necessário informar ao público, sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota (TRUFFAUT, 2004, p. 77).

O conchavo dos dois amantes contra a esposa, na primeira parte da narrativa, bem como as suspeitas de Anderson contra Bruhl e as ações tomadas nesse âmbito são exemplos das constantes surpresas, em oposição ao suspense após o suposto assassinato de Anderson por Bruhl e do plano deste para se livrar daquele, cambiando os dois tropos cinematográficos e causando certa insegurança no espectador. Isso ocorre porque o suspense, apesar de ter um desenlace incerto, cria uma expectativa de resolução, enquanto as surpresas negam as expectativas e constroem uma verdade inesperada à qual o leitor precisa se adaptar.

A constante revelação de novas informações para os espectadores traz uma sistemática interpretativa sempre em revisão para quem assiste ao filme pela primeira vez. O resultado prático é o do *Nachträglichkeit* freudiano (FREUD, 2010), definido como um conceito de compreensão com efeito retardado ou posterior. A cada nova surpresa, as concepções de quem assiste ao filme precisam mudar para incorporar a nova informação, modificando a interpretação das imagens mostradas anteriormente<sup>49</sup>. Há aqui um efeito em desconexão, de forma que a fábula é retilínea, mas o discurso (ou trama, ou *syuzhet*) é tortuoso, causando uma instabilidade interpretativa, ao que voltaremos a seguir.

Essas inúmeras reviravoltas de poder pedem uma análise mais próxima do conceito de micropoder foucaultiano (FOUCAULT, 2004b), de relações fluidas e dinâmicas, que um exame pelo sistema de classes mais ou menos estável do marxismo ortodoxo. Talvez seja o caso aqui, porque não há uma luta de classes no sentido estrito, entre proletário e burguesia, mas todas as personagens pertencem ao mesmo segmento social, de modo que as análises marxistas clássicas não se aplicam em sua dinâmica mais reconhecível, mesmo considerando que a guerra de todos contra todos inclui,

---

<sup>49</sup> No entanto, deve-se apontar que, após algumas surpresas, há uma adaptação dos leitores para esperar novas surpresas, diluindo assim o efeito desse recurso.

necessariamente, a competição entre iguais. Foucault apresenta-se útil, também, por conta da nítida relação entre poder e saber contida na narrativa, quando aquele que sabe mais termina por levar vantagens sobre os outros.

No filme, as relações de poder suscitadas apresentam uma dinâmica foucaultiana, no sentido de sua fluidez e relação com o saber. A aparência de estabilidade no poder é repetidamente solapada com algumas categorias de eventos na narrativa. A primeira delas é a revelação de novas informações, novos conchavos e reviravoltas; a cada surpresa, a relação de poder muda drasticamente, uma personagem se sobrepondo às outras e perdendo esse *status* com a mesma rapidez. A segunda, por sua vez, é o aparecimento de personagens não pertencentes ao centro da intriga, a médium Helga Ten Dorpe e o advogado de Bruhl; a intromissão de um elemento inesperado faz com que a dinâmica de poder ganhe, pelo menos momentaneamente, novos contornos, especialmente porque esse intrusos têm a função de introduzir informações na trama, a médium na forma de previsões incompletas e o advogado em números e relatórios objetivos acerca do presente das finanças de Bruhl e do passado de Anderson.

Podemos, então, voltar à questão da instabilidade interpretativa. Do ponto de vista da crítica da resposta do leitor (*Reader-response criticism*), é válido pensar os procedimentos da leitura desse filme na prática, em que os elementos dados são parcialmente negados com certa constância, ao ponto de se criar uma instabilidade interpretativa. Aquilo dado por certo pelo espectador muda rapidamente e precisa ser redimensionado para que se acompanhe a trama, causando um cisma entre objeto e sujeito: o objeto é um artefato finalizado, ou seja, ele não muda em sua estrutura, enquanto o leitor sofre de uma indefinição interpretativa, precisando ter a capacidade de adaptação para acompanhar a narrativa.

Esse deslocamento pode ser ilustrado a partir das constantes composições de quadro em que três personagens são mostradas em tríades, por exemplo, na primeira metade do filme. Nas imagens que trazem o trio, Bruhl, Anderson e Myra, os dois mais próximos entre si e a esposa em outro extremo do quadro, inicialmente são interpretadas como essa tensão entre a intenção de Bruhl e a exclusão da esposa em relação ao plano contra Anderson. É somente após a morte da esposa e a revelação de que os dois são amantes que a imagem toma um novo sentido, de que a proximidade entre os dois representaria a intimidade, enquanto excluiria a esposa. Em suma, a relação entre os dois amantes está estabelecida na fábula, mas os indícios, até o momento, só permitiam a interpretação de tensão opositora, não de cumplicidade; após a primeira surpresa, a

inclusão da informação implica na necessidade de reinterpretação temática e estrutural dos componentes do filme, causando essa insegurança no espectador ao longo do filme.

Esses ganchos servem para fomentar uma leitura desse aspecto do filme como uma alegoria capitalista de resistência à interpretação. Assim como a estrutura do filme não é facilmente apreendida pela quantidade de informações novas, por vezes contradizendo a expectativa, assim também funciona a estrutura do capitalismo. Em *As estrelas descem à terra*, Adorno (2008) cogita ser a crença em colunas de astrologia parcialmente uma consequência da dificuldade de se compreender os mecanismos de funcionamento da sociedade em sua estrutura profunda, assim como acontece com o processo leitor durante o filme, a partir dessa instabilidade causada por uma enxurrada de novos elementos e mudanças nas relações de poder. Em certo aspecto, dá para dizer que o capitalismo se mostra somente em sua forma, mas nunca em seu conteúdo, ou, para usar um vocabulário pós-estruturalista, temos acesso a seus significantes, mas nunca compreendemos seu significado. Contraditoriamente, essa confusão não parte de elementos macroideológicos, da negação da exposição de elementos cotidianos, mas antes da ilusão de que esses elementos concretos seriam um indício de realidade passível de compreensão consciente: “[...] a forma mais elaborada da ideologia não jaz em ficar presa na spectralidade ideológica, esquecendo suas fundações de pessoas reais e suas relações, mas precisamente em desconsiderar este Real<sup>50</sup> da spectralidade, e fingir atingir diretamente ‘pessoas reais e suas preocupações’” (ŽIŽEK, 2008, p. 13). Dessa forma, deslocada é a percepção da plateia não *apesar* de encontrar dinâmicas realistas de poder, mas justamente *por causa* delas.

Resta, enfim, a título de considerações finais, mas não esperando exaurir o tema, fazer uma avaliação dos perigos corridos com esse tipo de interpretação alegórico-política de artefatos não feitos com esse objetivo, pelo menos conscientemente. As principais restrições aparecem em relação ao poder entre leitor e texto, aos perigos de totalização e à resistência do objeto, que dificultam essa *Weltanschauung* interpretativa.

Primeiramente, há uma problemática de poder entre leitor e texto. Dependendo da corrente de leitura, houve por vezes um desequilíbrio entre leitor e texto: no limite, para os estruturalistas mais ferrenhos, a interpretação seria um ato de reação ao objeto imutável e fixo, enquanto para uma parte da estética da recepção, o leitor se destaca como senhor da relação, de forma que o texto não existe fora da leitura (BELLEI, 1986). As consequências dessas duas posições em seus extremos apontam para o desejo humano

---

<sup>50</sup> Este Real com letra maiúscula remete ao termo lacaniano, inapreensível ao reino do Simbólico, como indicado anteriormente.

de domínio sobre quaisquer outros (objetos ou sujeitos) e a simultânea resistência desses outros em relação ao humano, por sua vez dificultando a busca por uma democracia interpretativa em que haja equilíbrio entre objeto e leitor. Se, por um lado, esses extremos não se configuram como a regra das correntes interpretativas (o estruturalismo traz inúmeros exemplos de posições intermediárias, assim como a estética da recepção), por outro, o equilíbrio perfeito na relação de poder entre leitor e texto é praticamente impossível, sempre um dos dois acaba por se impor, mesmo que momentaneamente.

Assim, a alegorização social de um objeto inconscientemente político por vezes apresenta esse risco de uma deformação do objeto em busca dos objetivos do interpretante. É uma discussão a ser feita sobre até que ponto as leituras elencadas acima podem ser consideradas casos de superinterpretação, em contraste com a contra-argumentação de que a moldura interpretativa é construída e embasada em dois pilares, o diálogo com a teoria e a leitura dos elementos textuais. Aqui, o questionamento que fica sem uma resposta fácil é: até que ponto, ao construir um discurso coeso em prol de determinada opção de leitura, o crítico desequilibra a relação de poder com o texto e impõe valores pessoais a ele<sup>51</sup>. De uma perspectiva, a elaboração de uma *tour de force* interpretativa, uma poderosa leitura bem articulada em termos de escrita, tende a colar no objeto e fazer parte dele, mas, de outra, termina por mascarar a resistência do artefato, sempre presente em qualquer relação de poder.

O segundo risco, até certo ponto decorrente do primeiro, configura-se como um problema frequente na crítica de vertente marxista. Ao desejar alcançar uma verdade de leitura, e exatamente por conseguir construir uma moldura interpretativa poderosa, o falseamento ideológico fica mais poderoso à medida em que aquele discurso apresenta uma expressão de naturalidade (característica fundamental da ideologia). Isso ocorre, em parte, justamente pela amplitude de escopo do marxismo: sua leitura de contornos históricos, baseada em grandes movimentos macroeconômicos, causa uma dupla consequência, primeiro de deixar sua interpretação mais ampla e profunda, dificilmente igualada por outras correntes de leitura (em especial quando outras dessas correntes são utilizadas como ferramentas para potencializar a interpretação), mas também, pela impossibilidade de representar o Real em seu estado bruto, torna-se, ao mesmo tempo, falseada ao passo que falha em alcançar a verdade, mas substituindo-a por um simulacro bem acabado. Em suma, a busca pela totalidade transforma-se em totalização.

---

<sup>51</sup> Isso, é claro, só pode ser pensado *a posteriori*, examinando a leitura feita e sua articulação teórico-prática.

Nesse sentido, não facilita a tentativa de classificar os objetos em grupos binários autoexcludentes, sobretudo quando as categorias são intrincadas ao ponto de que não há a possibilidade de um objeto ser incluído em somente uma delas. A classificação dos objetos em dicotomias como arte ou indústria cultural, por exemplo, proposta por Adorno e Horkheimer (2006), pode ter funções didáticas claras dentro de seu projeto de discussão da cultura sob o capitalismo, mas causa uma dificuldade fundamental por desconsiderar que todo artefato cultural dos últimos 300 anos, pelo menos, não pode ser caracterizado exclusivamente como um ou outro; na melhor das hipóteses, pode ser mais um que o outro, mas nunca pertencente a um único grupo<sup>52</sup>. Qualquer classificação de que a arte sublima e a indústria cultural reprime, no caso, teria mais qualidade didática que verdadeira, as duas opções sempre convivem em maior ou menor grau.

Por fim, falta discutir, de forma mais detalhada, a questão da resistência do objeto. A linguagem, como bem aponta Derrida (1992) ao longo de toda a sua obra, tem dificuldades em sua função primeira de comunicar mensagens, por seu caráter de significado fluido. Assim, invertendo a lógica saussureana, da não motivação do signo linguístico, em que o significante poderia variar em línguas diferentes, posto que a importância comunicativa cairia sobre o significado, a ideia mental, para a teoria derridiana (e boa parte dos pós-estruturalistas) só há qualquer certeza de estabilidade na permanência comunitária dos significantes, enquanto os significados mudariam conforme o contexto e momento (isso seria a *différance*, um eterno adiar do significado em que, no limite, consegue evadir a estabilidade semântica). Assim, um artefato cultural seria formado de componentes (significantes) estáveis, mas cujo significado ficaria incerto e toda tentativa de estabelecer a significação seria de saída frustrada pela própria natureza incomunicável da linguagem.

No caso, as inúmeras interpretações possíveis de uma obra artística são fruto não de uma harmonia absoluta, um equilíbrio perfeito e ausência de pontos cegos, mas antes dos ruídos presentes, causados a partir de lacunas e imprecisões, de problemas de significação, sejam esses intencionais e construídos, ou inerentes à própria limitação da linguagem. Não é à toa que qualquer crítico iniciante aprende a defender sua atividade de atribuição de significado modalizando o discurso e reconhecendo a impossibilidade de se fixar um significado (talvez seja por isso que a crítica literária foi uma das primeiras áreas do conhecimento a abraçar o pós-estruturalismo).

---

<sup>52</sup> Os autores, inclusive, reconhecem que toda a autonomia da arte burguesa emana das mediações mercadológicas do capital, não podendo ser encontrada com frequência antes desse sistema instalado, o que leva sua teoria não a extremos excludentes, mas antes a uma imagem de cabo de guerra, uma tensão entre as forças, libertando o artista para se expressar, e aquelas que o coagem para aumentar as vendas.

Constata-se, então, uma aporia no fazer crítico, independente da corrente escolhida, ao cumprir a função de atribuir significados a objetos que, por sua própria constituição, resistem e escapam a esses significados. Até certo ponto, volta-se contra ela própria a tentativa de Jameson (1992) de promover uma atualização da crítica marxista, a partir do flerte com o estruturalismo e a psicanálise, pois o reconhecimento da impossibilidade de estabilizar o significado mostra-se aporético em relação ao próprio ato crítico, e a busca por um inconsciente da obra artística, por vezes, torna essa busca ainda mais abstrata.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Aesthetic theory**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ADORNO, Theodor W. **As estrelas descem à terra**: a coluna de astrologia do *Los Angeles Times*, um estudo sobre a superstição secundária. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARMADILHA Mortal (DEATHTRAP). Direção: Sidney Lumet. Produção: Burt Harris. Intérpretes: Michael Caine, Christopher Reeve, Dyan Cannon, Irene Worth e outros. Roteiro: Ira Levin; J. Presson Allen. [S. I.]: Warner Bros., p1982 (116 min.), son., color.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **O cristal em chamas**: uma introdução à leitura do texto literário. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

BETTINSON, Gary. Staging and performance in Sidney Lumet's *Deathtrap*. **Projections**. Vol. 15. New York, 2021. p. 30-55.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques; ATTRIDGE, Derek (ed.). **Acts of literature**. Vários tradutores. New York: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3 ed. rev. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2017.

DURÃO, Fabio. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.



DURÃO, Fabio. **O que é crítica literária?**. São Paulo: Nankin; Parábola, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 10 ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 20 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004b.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria, RS: UFSM, 1996.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Mediafashion; Folha de São Paulo, 2022.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke university Press, 1991.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: WWF Martinsfontes, 2018.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MARCUSE, Herbert; ADORNO, Theodor W. As últimas cartas. **Praga**: estudos marxistas. Nº 3. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: HUCITEC, 1997. P. 7-17.

PÂNICO (SCREAM). Direção: Wes Craven. Produção: Dixie J. Capp, Cathy Konrad e Cary Woods. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schriber, Roger Jackson, Drew Barrymore, Skeet Ulrich, Rose McGowan, Matthew Lillard e outros. Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Dimension Films; Woods entertainment, p1996 (103 min.), son., color.

PÂNICO 2 (SCREAM 2). Direção: Wes Craven. Produção: Cary Granat, Daniel Lupi e Marianne Maddalena. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schriber, Roger Jackson, Jada Pinkett Smith, Omar Epps, Heather Graham, Sarah Michelle Gellar, Joshua Jackson, Timothy Olyphant, Jerry O’Connell, Laurie Metcalf e outros. Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Craven Maddalena Films;

Dimension Films; Konrad Pictures; Maven Entertainment; Miramax Films, p1998 (120 min.), son., color.

PÂNICO 3 (SCREAM 3). Direção: Wes Craven. Produção: Dixie J. Capp, Cary Granat, Cathy Konrad, Marianne Maddalena, Julie Plec e Kevin Williamson. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schriber, Roger Jackson, Kelly Rutheford, Patrick Dempsey, Scott Foley, Roger Corman, Lance Henriksen, Jenny McCarthy, Emily Mortimer, Parker Posey, Patrick Warburton e outros. Roteiro: Ehren Kruger. [S. I.]: Craven Maddalena Films; Dimension Films; Konrad Pictures, p2000 (116 min.), son., color.

PÂNICO 4 (SCREAM 4). Direção: Wes Craven. Produção: Wes Craven, Carly Feingold, Iya Labunka e Kevin Williamson. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Roger Jackson, Emma Roberts, Anna Paquin, Lucy Hale, Kristen Bell, Hayden Panettiere, Rory Culkin e outros. Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Dimension Films; Corvus Corax Productions; Outerbank Entertainment; Midnight Entertainment, p2011 (111 min.), son., color.

PÂNICO (2022) (SCREAM). Direção: Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillet. Produção: Paul Neustein, William Sherak e James Vanderbilt. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Roger Jackson, Dylan Minnette e outros. Roteiro: James Vanderbilt e Guy Busick. [S. I.]: Paramount Pictures; Spyglass Media Group; Project X Entertainment; Outerbanks Entertainment; Radio Silence; Lantern Entertainment, p2022 (114 min.), son., color.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas, edição definitiva. Trad. Rose Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.

ŽIŽEK, Slavoj. **The fragile absolute**, or why is the Christian legacy worth fighting for. London; New York: Verso, 2008.

## **THE *DEATHTRAP* OF THE POLITICAL UNCONSCIOUS DISCOURSE**

### **Abstract**

Fredric Jameson (1992) presages in *The political unconscious* the need for allegorical readings of literary works through *unconscious* social indications. The works' surreptitious political discourse ends up being more revealing of the artifact and its moment of production than the explicit messages conveyed on the surface. Thus, the goal here is to scrutinize the film *Deathtrap*, directed by Sidney Lumet in 1982, as a metaphor of the power dynamics during the Reagan administration, characterized by the setup of what nowadays came to be called neoliberalism. In order to do so, the article will discuss the relationship among characters as "war of all against all" (*bellum omnium contra omnes*) and the necessity of interpretative revisions evoked from the Freudian *Nachträglichkeit* effect, precluding the semantic stability of narrative elements. It is effected that the constant change of unwritten rules for the maintenance of an alleged economic freedom undermines the apparent stylistic constancy, in a way that interpretative instability subsumes structural and thematic immutability.

### **Keywords**

*Deathtrap*. Neoliberalism. Political unconscious.

# Hamlet, de Shakespeare: uma peça política<sup>53</sup>

Vandemberg Simão Saraiva<sup>54</sup>

Professor de português Colégio Militar de Fortaleza

## Resumo

Este artigo busca demonstrar que a política é essencial na composição de *Hamlet* (1600-1601), de William Shakespeare (1564-1616). A argumentação principal da pesquisa fundamenta-se em dois tópicos: a) o teatro elisabetano como teatro político e b) a ideia de poder que se encontra nas obras de Shakespeare, construída pela vivência familiar, escolar e eclesial do poeta e de sua experiência com novas ideias políticas em discussão no ambiente londrino. Como fundamentação teórica, empregam-se, entre outros autores, principalmente Hadfield (2004) e Heliadora (2005). A pesquisa bibliográfica permitiu concluir que *Hamlet* é uma obra eminentemente política.

## Palavras-chave

*Hamlet*. Política. Teatro elisabetano.

---

<sup>53</sup> Este artigo é uma versão resumida do capítulo “*Hamlet: teatro do poder*”, da tese de doutorado do autor intitulada *This is I, Hamlet the brazilian: o tema da política em Hamlet, de Shakespeare, e sua tradução para o cinema brasileiro*.

<sup>54</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

## Introdução

A cena II do ato I de *Hamlet* permite uma leitura de viés político, seu cerne é um grande acontecimento: o primeiro discurso oficial de Cláudio feito à corte depois de sua ascensão ao trono. No mundo elisabetano, quem se alçava ao poder detinha a razão e fazia um discurso de legitimação (informação verbal)<sup>55</sup>. Claudio não foge à regra.

Sua fala busca convencer de que ele, de forma legítima, ocupa uma posição na hierarquia e possui capacidade de tomar ações eficazes no exercício do poder. Além disso, para o rei, há necessidade de equilibrar circunstâncias adversas: o luto pela recente morte do antigo monarca, seu irmão; o seu apressado casamento com a viúva, sua cunhada, e a tomada de poder em detrimento do príncipe. Assim, o discurso precisa ser uma expressão de confiança, majestade e habilidade política. Existe outro temor que o novo rei busca evitar, qual seja, a desagregação do reino, visto que o interregno – período vacante entre um reinado e outro – é comumente marcado pela instabilidade. Além disso, há a reivindicação do jovem Fortimbrás. Cláudio deseja que a Corte aceite a leitura dos fatos feita por ele. Daí a ambiguidade de sua exposição, cujos oximoros intentam conciliar as situações adversas, ao mesmo tempo em que os enfatizam.

O discurso apresenta logo o seu argumento central: segundo Cláudio, a razão apontou, contra a natureza, ações para garantir o bem-estar do reino. Sua subida ao trono e seu casamento com a antiga rainha revestem-se de certa legalidade, por serem ações com o fito de proteger o Estado, ameaçado por um estrangeiro. Ao falar de seu casamento, o monarca refere-se à rainha Gertrude como irmã, isto é, *sister-in-law*, cunhada, o que pode insinuar certa relação incestuosa, tabu na era Tudor. Mas o discurso do rei busca cobrir o matrimônio de legalidade, pois afirma que o Conselho aquiesceu com essa decisão e se afinou a ela livremente. Quando o rei diz “Com um olho auspicioso e outro pesaroso,/ Com júbilo no enterro e réquiem nas bodas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 58), repercute, conforme Pereira (2015, p. 206), uma sabedoria proverbial da época e certa hipocrisia, pois essa e outras falas paradoxais afiguram expor a intenção do rei de desobrigar-se do luto, que, no período renascentista, poderia alongar-se por meses.

Importa destacar que, quando o rei descreve Gertrudes como sua “*imperial jointress*” (adjunta imperial), não a apresenta como “co-monarca”, mas sim, conforme

---

<sup>55</sup> Informação fornecida por José Garcez Ghirardi, no V Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder, Corrupção, realizada pela Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL), pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Guanambi (FG) e pela Universidade de Uberaba (UNIUBE), em Uberaba (MG), de 26 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VRqkSCFXwRk>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Wilson (1962, p. 38), uma viúva que mantém seu vínculo ou sua participação na coroa, avalizando, assim, o argumento legal ou o subterfúgio por meio do qual o príncipe Hamlet foi suplantado. A questão familiar se impõe como questão política.

O Conselho real também aprovou a coroação de Cláudio. Segundo Jenkins (2000, p. 433), a Dinamarca era uma monarquia eletiva, portanto o irmão do rei poderia suceder legalmente ao monarca anterior. Eleição semelhante ocorre na adversária Noruega, em que o idoso irmão do finado rei norueguês detém a coroa em detrimento de seu sobrinho, o jovem Fortimbrás. Lacerda (2015, p. 25) afirma que, provavelmente, os conselheiros não acreditam que um estudante, aparentemente imaturo para o cargo, saberia manejar o jogo do poder melhor que um homem maduro que possui, inclusive, a concordância da rainha. O monólogo do príncipe após a saída dos monarcas e dos cortesãos (cf. SHAKESPEARE, 2015, p. 62-63) sugere essa incapacidade para a governança, pelo menos naquele momento.

Cláudio envia diplomatas para impedir um provável confronto, para o qual a Dinamarca se prepara. A atitude não belicosa do novo rei dinamarquês revela, *a priori*, predisposição à liderança e discernimento na tomada de ações para dirimir problemas nacionais. Sabemos que Cláudio busca se precaver de um revés em sua diplomacia, já que se aparelha para a guerra, conforme revelado pela conversa entre as sentinelas e Horácio na cena anterior. Após a saída dos embaixadores, o monarca resolve uma questão particular do conselheiro Polônio. Algumas palavras desse súdito, ligadas ao jargão jurídico (petição e outorga), revelam o tratamento formal da conversa e relacionam-se com a aura de legalidade da cena. Por fim, as atenções voltam-se a Hamlet.

Assim, tudo leva a crer que o novo monarca promoverá um reinado competente e legal. Sabe-se, no entanto, que Cláudio é regicida e usurpador, crimes atentatórios à ordem legal e justa. Em Shakespeare, “encontra-se a valorização do poder monárquico legítimo” (CHAIA, 1997, p. 38), pois “se a legitimidade ou os bons objetivos conseguem criar um tênuo anteparo ao campo gravitacional gerado pelo poder, o mesmo não acontece com o poder usurpado e despótico que leva à destruição aqueles que o ocupam ou vivem sob ele.” (CHAIA, 1995, p. 177). Eis uma cena política de uma peça cujo tema central é, conforme Karnal e Silva (2018, p. 39), a própria política; de uma peça que apresenta, nas palavras de Lehmann (2009, p. 4), reflexões muito políticas (e politicamente bastante atuais) sobre poder, direito e história.

Publicada por volta de 1600-01, *Hamlet* insere-se em um período inglês de conflito, estupefação e dúvidas. Transformações imensas ocorrem tanto nas ideias quanto nas práticas cotidianas; assim, o exercício do poder também passa por questionamentos.

Considerando “Shakespeare [...] um animal político em todas as obras” (KARNAL; SILVA, 2018, p. 185), a política é essencial na composição de *Hamlet*. Assim, a argumentação principal fundamenta-se em dois tópicos para ratificar a afirmação de que *Hamlet* é uma obra política: a) no teatro isabelino-jaimesco como teatro político e b) na ideia de poder que se encontra nas obras de Shakespeare, construída pela vivência familiar, escolar e eclesial do poeta e de sua experiência com novas ideias políticas em discussão no ambiente londrino.

## 1 Teatro da política

O uso do teatro com fins políticos não era incomum na sociedade elisabetana. Tanto no espaço cortês quanto no popular, o teatro exercia uma ação política relevante. A rainha Elizabeth I incentivou a arte dramática e usou-a como arma política tanto para controle do povo comum quanto de sua corte. Segundo Resende (2006, p. 9), o uso do teatro como instrumento do Estado foi acentuado durante o regime dos Stuart, iniciado com Jaime I da Inglaterra, sucessor de Elizabeth I. Hadfield (2004) informa que entretenimentos como peças teatrais e mascaradas eram uma parte importante da vida da corte e, muitas vezes, uma oportunidade para um cortesão tentar influenciar as opiniões políticas do monarca.

A atividade teatral possuía ligações com a nobreza inglesa. Segundo Kogut (2006, p. 18), construiu-se, com permissão da rainha Elizabeth I, o primeiro teatro público de Londres, nos arredores da cidade, em 1576, com capital privado. Havia, sob o comando expresso de Elizabeth I, uma companhia ou trupe de atores chamada “Os Homens da Rainha”, para a qual Shakespeare passou a trabalhar. O Rei Jaime I transformou a companhia de que Shakespeare era sócio, “Os Homens do Lorde Camareiro”, em “Os Homens do Rei”. Para que pudesse trabalhar legalmente, uma companhia teatral precisava de um patrono fidalgo, que, conforme Honan (2001, p. 146), não tinha nenhuma responsabilidade legal direta pelos homens que usavam o seu emblema, mas obtinham prestígio por meio de seus atores – principalmente se eles se apresentassem na corte – e poderia influenciá-los. O teatro não era, entretanto, somente um entretenimento da corte, pois as classes populares também desfrutavam dos espetáculos em casas específicas, as *playhouses*, de número considerável à época. Sendo composta por grupos sociais diversos, o público do teatro elisabetano exigia uma variedade de assuntos.

O estudo das peças do período mostra que o teatro comercial na era Tudor e Stuart apresentava peças que frequentemente abordavam eventos políticos, representados

alegoricamente por meio de uso de material retirado da história inglesa, dos cenários estrangeiros – normalmente italianos – ou das tramas extraídas de textos contemporâneos de amor ou aventuras. Exemplo do emprego de peças para fins políticos é *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackvill, produzida em 1561 e publicada em 1565. Influenciadora de *Rei Lear*, a peça, teve o enredo retirado de Geoffrey de Monmouth, clérigo galês. A obra mostra a Grã-Bretanha mergulhada no caos após uma guerra civil desastrosa, com a linhagem real extinta. Heliadora (2005, p. 104) afirma que esse texto se dedica, integralmente, a problemas de ordem política, apresentados com severidade.

O turista suíço Thomas Platter (*apud* BOQUET, 1969, p. 100) diz, discorrendo sobre sua viagem à Inglaterra elisabetana, que os ingleses passam seu tempo informando-se no teatro sobre o que acontece no estrangeiro. Ora, se os espetáculos traziam notícias ádvenas, certamente também ofereciam informações domésticas. Fluchère (1966, p. 30-31) escreve que, na ausência de jornais, reuniões políticas, clubes ou outros locais de lazer, é no teatro que a multidão se comunica, se instrui, aprende, zomba, ri ou chora em comum. As pessoas iam aos teatros em busca do sonho, da moral, da política, das emoções fortes, das lições para o espírito.

Como ensina Hadfield (2004, p. 19), diversos dramaturgos escreveram peças com óbvios propósitos políticos. Havia escritores cujo envolvimento era maior, como George Chapman, Samuel Daniel e Ben Jonson. Além deles, pode-se citar Thomas Kid, cuja peça *A tragédia espanhola* combina (1592), segundo Hadfield (2004, p. 19), um ataque ao espanhol católico com uma série de reflexões sobre a política externa e doméstica inglesa. *O massacre de Paris* (1592), de Christopher Marlowe, por exemplo, combinou comentários perspicazes sobre o estado cismático da França contemporânea com reflexões sobre os problemas do estabelecimento de um governo estável. Assim, o teatro encontrava seu assunto natural nas diversas circunstâncias predominantes, de forma que os temas políticos, por exemplo, eram traduzidos para a linguagem poética dos símbolos e das alegorias, o que tornava esses temas acessíveis a muitos. Para Hadfield (2004, p. 20), o teatro existia como um local particular ou um espaço público em que debates políticos, comentários e alusões podiam ser feitos por aqueles que eram excluídos do processo comum da vida política. Dessa maneira, o teatro era considerado uma força que não poderia ser subestimada.

A presença do componente político recorrente na dramaturgia da época não significa que essa arte possuísse como objetivo fazer triunfar uma teoria, uma crença social ou um projeto filosófico. Se assim fosse, a estética seria, portanto, submissa ao combate político ao ponto de desmanchar a forma teatral no embate de ideias. Não era



uma arte de propaganda para defender ideologias específicas; não era uma filosofia, uma moral, uma doutrina social; o teatro era um espaço em que tudo isso era exposto. Como escreveu Fluchère (1966, p. 31), o teatro elisabetano operava como um catalisador, transformando pensamentos e emoções em obra de arte. Shakespeare produziu, sobretudo, obras dramáticas. Convém ressaltar o fato de que, segundo Heliodora (2005, p. 18), a política não era uma atividade independente no período em que viveu Shakespeare, havia uma permanente ligação entre os aspectos políticos e os morais e religiosos.

Para Heliodora (2005, p. 101), apesar de o corpo da obra shakespeariana ser consideravelmente maior do que a de qualquer outro dramaturgo do período elisabetano, proporcionalmente o interesse dos outros por temáticas políticas é menor. Para defender seu argumento, a pesquisadora inventaria e analisa as peças dos principais nomes do teatro da época. Além disso, considera na pesquisa um número abundante de obras teatrais realmente envolvidas em problemas políticos ou históricos compostas no período que pode ser chamado “de fase preparatória do florescimento do teatro inglês, por autores nem sempre conhecidos e sempre anteriores tanto a Shakespeare quanto aos *University Wits* (gênios universitários), dramaturgos ingleses oriundos de universidades].” (HELIODORA, 2005, p. 103).

Shakespeare viveu em um período de grande orgulho nacional e curiosidade sobre o passado do país. Surge dessa conjuntura a “peça crônica”, contando a vida de grandes vultos nacionais. Conforme Pavis (2008, p. 81), peça histórica, ou crônica, é uma peça baseada em acontecimentos históricos, por vezes registrados na crônica de um historiador; por exemplo, Raphael Holinshed para as crônicas de Shakespeare. Apesar da fórmula quase sempre cronológica e factual, as fábulas das crônicas são organizadas de acordo com o ponto de vista e o discurso do historiador-dramaturgo, apreendidas numa forma de teatro, em que a literatura e a cena retomam seus direitos. Heliodora (2008, p. 37) afirma que o novo gênero continha uma ideia central a ser transformada em trama e personagens com hábil manipulação dos acontecimentos.

Chaia (2012, p. 84) afirma que, em Shakespeare, a partir da constatação do homem como referência fundamental, percebe-se permanentemente a preocupação em desvelar as operações do poder. O que escreve Heliodora (2008, p. 38) confirma esse posicionamento e especifica que as peças históricas, por exemplo, sempre estavam envolvidas com a natureza do bom e do mau governo. Assim, o teatro shakespeariano é um teatro do poder. Resta saber que tipo de poder e qual visão de poder são apresentados.

## 2 O poder em Shakespeare

O que significa poder em Shakespeare? Importa restringir o conceito a determinadas circunstâncias temporais e espaciais. Inicialmente, porém, nesta pesquisa, é preciso estabelecer umnexo comum entre poder e um seu correlato, quase sinônimo: a política. Essa relação é corriqueira, já que o domínio em que o poder exerce seu papel mais crucial é o campo político. Em seu *Dicionário de Política*, por exemplo, Norberto Bobbio (1998, p. 954) corrobora essa ideia quando afirma que, intimamente ligado ao conceito de poder, há a definição de Política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana. Han (2019, p. 67-84) desenvolve o pensamento de que o poder, quando se estende na exterioridade, origina espaços de ação política, sendo inerente a essa ação certa qualidade estratégico-política de que o poder não pode ser desvinculado.

Uma questão que se impõe é saber qual exatamente seria o sentido de política em torno do ano 1600. Naquele tempo como agora, as definições variavam, sobrepostas e conflitantes entre si. Mesmo assim, afirma Hadfield (2004, p. 1), é possível estabelecer um breve esboço de questões políticas fundamentais e crenças que ocuparam as mentes de Elizabeth I, Jaime I e seus súditos. Ainda conforme Hadfield (2004, p. 1), mesmo que a maioria dos súditos aceitasse a necessidade de um monarca, a questão política dominante da época era a questão da soberania e da legitimidade desse monarca.

Visto que este artigo não prioriza um conteúdo filosófico ou sociológico, não importa, prioritariamente, compreender o poder político sob as lentes das Ciências Sociais ou da Filosofia. Se assim fosse, haveria a necessidade de entender esse conceito a partir de uma fortuna crítica que contemplasse, por exemplo, os principais teóricos da filosofia política. Interessa, neste artigo, definir o arcabouço político que se manifesta em estrutura dramática na obra de Shakespeare, de que *Hamlet* faz parte. Chaia (2006, p.77) reafirma a polissemia do conceito de política e escreve que Shakespeare contribuiu significativamente para delinear uma concepção específica. Segundo o professor, não se trata de uma política institucional, mas de uma política atravessada pela gravidade e pela disjunção. “Em movimentos pendulares perpétuos, constituem-se dois caminhos que estruturam e desestruturam as relações de poder nas peças de Shakespeare. O primeiro é delineado pelo par de opostos legitimidade-usurpação, e o segundo pela dupla estabilidade-guerra.” (CHAIA, 2006, p. 77-78).

Essa problemática transparece na obra shakespeariana, inclusive *Hamlet*. Para Ghirardi (informação verbal),<sup>56</sup> o discurso de superfície das narrativas do dramaturgo inglês parece confirmar a noção medieval de que o poder vem da autoridade e a autoridade provém da posição que o indivíduo ocupa. No decorrer das peças, contudo, nota-se certa mentalidade moderna do fenômeno político. Em Shakespeare, não basta ocupar a situação de poder para obter autoridade; efetivamente detém o poder quem, além de ocupar a posição, possui capacidade e legitimidade para agir.

As peças de Shakespeare possuem significação política, influenciadas por ideias, eventos e debates contemporâneos ao autor inglês. Pergunta-se, então: qual seria a posição política de Shakespeare? Seria possível defini-la? Hadfield (2004, p. 16-19) diz que é uma questão de conjectura se o autor inglês leu com atenção obras de história política e considera três questões importantes, explanadas, sumariamente, a seguir.

Primeiramente, Shakespeare conhecia algumas passagens-chave das obras políticas em voga, como o ensaio “Dos canibais”, de Montaigne, e a *Arcádia*, de Sidney, textos que se relacionam com trechos de *A tempestade* (1611) e a subtrama de *Rei Lear*, respectivamente. Além disso, as peças shakespearianas apresentam críticas à vida e ao comportamento da corte que não podem ser simplesmente descartadas como modelos ou dispositivos literários convencionais. Outro ponto importante é o fato de os detalhes de obras estabelecerem paralelos com os eventos políticos contemporâneos e incentivarem o público e os leitores a entrar em debates sobre questões e tirar conclusões.

Em segundo lugar, é bem documentado que obras históricas e teóricas sobre política foram amplamente lidas no final dos anos 1500 e início dos 1600, sendo moda o estudo de obras políticas entre os estudantes de Cambridge. Sabe-se que Shakespeare não estudou em nenhuma das universidades inglesas da época; mas, considerando que ele vivia em Londres e convivia com escritores, cortesãos e outros que haviam recebido educação superior, é improvável que ele ignorasse essas obras. Escritos de cunho político eram tão populares que havia um mercado de livros que os abreviavam ou resumiam, dando destaque para as ideias principais. Ao estudar esses livros, Shakespeare seria um leitor elisabetano típico, comum. Em terceiro lugar, conforme supracitado, menciona-se a presença de temas políticos em outros dramaturgos do período, conforme já explicitados anteriormente.

---

<sup>56</sup> Informação fornecida por José Garcez Ghirardi no V Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder, Corrupção, realizada pela Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL), pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Guanambi (FG) e pela Universidade de Uberaba (UNIUBE), em Uberaba (MG), de 26 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VRqkSCFXwRk>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Em Londres, Shakespeare manteve contato com ideias políticas que estavam em discussão. Ele trazia, no entanto, provavelmente, uma visão sociopolítica particular. Essa percepção seria aquela inculcada, segundo Heliadora (2005, p. 16), em qualquer inglês elisabetano de classe média, seja por conveniência familiar e comunitária, seja pelo ensino formal nas *Grammar schools*. Suas ideias, a partir do que se pode concluir da análise de suas obras e das circunstâncias em que estava inserido, tornam-se mais refinadas e complexas: “em sua trajetória de autor ele passará do mais óbvio, linear e maniqueísta para o mais sutil, mais denso, mais profundo.” (HELIODORA, 2007, p. 57)

Heliadora (2005, p. 39) escreve que as informações sobre John Shakespeare, pai do dramaturgo, e sua família revelam uma adaptação deles ao ponto de vista dominante no período Tudor, que se manifestaria em atitudes sociopolíticas que o então jovem Shakespeare aprenderia no cotidiano familiar durante seu período formativo. Ela destaca os seguintes itens que ratificam essa conclusão: a) o processo do brasão de armas; b) a carreira de John Shakespeare na vida pública de Stratford-upon-Avon e c) a questão religiosa.

No processo de brasão de armas, solicitado por Shakespeare pai em, aproximadamente, 1575, mencionam-se especificamente serviços prestados ao rei Henrique VII, iniciador da dinastia Tudor. Afirma-se, no documento de solicitação, que o próprio rei concedeu recompensas aos antepassados de John. Isso faz acreditar que a nova dinastia marca positivamente a situação socioeconômica dos Shakespeare. O rei Henrique VII pôs fim à Guerra das Rosas, a qual solapou o cultivo da terra, visto que os trabalhadores não puderam atuar devido ao conflito. Vidas e fortunas foram destruídas. “Da visão contrastante entre a destruição da guerra e a prosperidade na *pax Tudor*, foi cuidadosamente [construída] a popularidade da nova dinastia” (HELIODORA, 2005, p. 39). John não teve sua solicitação atendida; porém, em 1596, foi conferido a ele e a sua família o desejado brasão, fazendo de John e de William Shakespeare gentis-homens. Provavelmente, naquele ano, William tenha solicitado, novamente, o brasão em nome do pai. O novo *status* elevou socialmente a família, ascensão essa muito importante para todo elisabetano. “O fato é que tudo em relação à concessão do brasão de armas à família Shakespeare a liga ao *establishment* Tudor” (HELIODORA, 2005, p.35), e tal ligação implica, pelo fato de Shakespeare querer tornar-se um respeitável membro desse *establishment*, uma aprovação dessa organização social, pelo menos basicamente.

John Shakespeare tornara-se razoavelmente próspero antes de se tornar importante na política. Sua posição favorável ao exercício da oficialidade pública resulta de sua riqueza. Ele chegou, conforme Honan (2001, p. 49), a ser credor da cidade. A

carreira pública de John Shakespeare expõe uma adesão entusiasmada ao governo dinástico da época. Ele desempenhou diversos cargos na máquina pública, e, conforme Honan (2001, p. 50), até o décimo terceiro ano de William, seu pai, como um conselheiro moderado e respeitado, com contendas a resolver e leis a impor, esteve no centro da vida cívica. John exerceu, entre outros cargos, o de aferidor de multas do tribunal, camerlengo (responsável pelas contas municipais), conselheiro executivo do governo municipal e bailio (equivalente a prefeito e representante do monarca no local). Anos depois, a adversidade chegou, e o pai de Shakespeare enfrentou péssimas condições financeiras, das quais somente seria tirado pelo sucesso profissional de seu filho.

A definição religiosa era importantíssima para a tomada de posição no campo político. Ser partidário da Rainha era assumir-se publicamente anglicano, manifestar-se contra justificativas religiosas católicas que baseavam atos de traição. Há quem defenda que o bailio de Stratford fosse um católico em segredo. Suposições à parte, a vida documentada de John Shakespeare revela ter sido ele integrado perfeitamente às obrigações cívicas da filosofia política Tudor, que englobava a Igreja da Inglaterra, obtendo vantagens sociais. Inexistem grandes indícios de que a família Shakespeare não estivesse incorporada ao esquema político e religioso vigente. Assim, para Heliódora (2005, p. 42), Shakespeare recebeu, no ambiente familiar, influências conservadoras, oriundas de uma nítida ascensão da família na escala socioeconômica a partir do advento dos Tudor.

Estudante provável da King's New School quando tinha sete anos, Shakespeare deve ter recebido uma educação elisabetana, que era objetiva e buscava, primordialmente, o

treinamento do aluno nos processos de raciocínio lógico e da correta expressão das idéias, seja pelo estudo da gramática e da retórica, seja pelo contato com bons exemplos literários.

[...]

Tudo o que era ensinado na escola parece ter sido de modo geral útil a ampliação do horizonte do aluno, instrumento hábil para colaborar num processo de desenvolvimento do indivíduo. Possivelmente, será essa a razão pelo qual tudo o que ele aprendeu na Grammar School de Stratford parece ter acompanhado Shakespeare por toda a sua vida. (HELIODORA, 2005, p. 46 grifo da autora)

A leitura dos clássicos latinos, o ensino da retórica, as atividades de tradução e emulação, o exercício de memorização e as pequenas representações teatrais na escola contribuíram, provavelmente, para a formação do dramaturgo que Shakespeare chegou a ser, haja vista as diversas referências aos textos escolares em suas peças. As atividades

religiosas e as leituras bíblicas também contribuíram e estão presentes na obra shakespeariana. Aqui, quer-se destacar que a escola cooperava para a doutrinação religiosa conforme o anglicanismo, em que havia a mais pura ortodoxia da monarquia Tudor. O *Catecismo*, de Alexander Nowell, era um dos livros de caráter religioso mais adotado nas escolas em meados da década de 1570. Nele, “Nowell delineava um mal tão sombrio, torpe e medonho (e tão cheio de emoção e drama) que nem sequer era nomeado.” (HONAN, 2005, p. 77). Esse mal era o regicídio. Isso era – ainda segundo Honan (2005, p. 77) – o máximo que as crianças poderiam ouvir sobre os súditos que se voltam contra sua nação. Já era, no entanto, parte da doutrina que a dinastia Tudor propagava para defender sua legitimidade. Enfim, a doutrinação religiosa e política sob a ótica Tudor acompanhava os estudantes nas *Grammar schools*.

Para atender às deficiências do clero, diminuir as dúvidas religiosas e fundamentar teologicamente o papel do rei como líder da Igreja inglesa após a ruptura com a Igreja Católica, surgiram as homilias Tudor. Segundo Heliadora (2007, p. 66), elas passaram a ser lidas nos templos, obrigatoriamente, todos os domingos; sendo interdito aos sacerdotes pregarem sermões de sua autoria sem permissão da alta hierarquia eclesiástica. Entre outros objetivos, buscava-se, por meio das homilias, incutir nos súditos a gravidade do pecado da rebelião e do regicídio.

A formação familiar, escolar e eclesiástica do jovem William Shakespeare estava imbuída da ideologia Tudor, cuja doutrina anglicana procurava fortalecer. Assim, segundo Heliadora (2005, p. 70), o enfoque político do ensinamento religioso ministrado na Igreja anglicana foi significativo na formação do futuro dramaturgo. Para Heliadora (2005, p. 71), Shakespeare percebeu, na natureza essencialmente conflituosa das lições sobre ordem e desordem, obediência e rebelião, bem e mal, subordinação e ambição, constructos que se prestavam à forma dramática. Ainda segundo a estudiosa, Shakespeare iria buscar na ideologia político-religiosa Tudor a própria essência de sua visão do homem e do Estado. Isto é, o argumento de Heliadora (2005, p. 73) defende que a visão originada da permanente doutrinação a que Shakespeare era sujeitado – como o era qualquer outro inglês – na frequência obrigatória à igreja determinou, indubitavelmente, a perspectiva escolhida pelo dramaturgo para a apresentação de seu material.

Certamente, não somente a família, a escola e a Igreja formaram a visão política de Shakespeare. As inúmeras referências textuais percebidas na obra shakespeariana expõem isso. Parte considerável desse aprendizado acontece, claro, durante os anos perdidos. Sobre esse período há muitas conjecturas. Este texto não se deterá nelas. Prefere-se aqui notar que, ao viver em Londres, os conhecimentos de

Shakespeare ampliaram-se, segundo Heliadora (2005, p. 77), por causa das maiores facilidades de leitura, das possibilidades de contato com indivíduos e grupos de alta expressão intelectual e pela convivência diária numa capital fervilhante que tomava consciência dos múltiplos fascínios do mundo.

Heliadora (2005, p. 165) escreve ainda que, paulatinamente, Shakespeare conscientizou-se sobre as intenções políticas por trás da aparência religiosa para a conquista da obediência civil e para a condenação da rebelião. Essa compreensão perspicaz da constante função sociopolítica nas ações do homem, seja ele governante, seja governado, é a única explicação possível para vários aspectos de sua obra. Heliadora (2005, p. 165-166) defende essas duas afirmações por meio de quatro argumentos: a) elas distinguem, de modo categórico, o enfoque eminentemente político e consciente dos processos do poder e a natureza laudatória das *chronicles*; b) fica esclarecido o fundamento do permanente interesse de Shakespeare por aspectos do bom e do mau governo, não somente nas peças históricas; c) a falta de hesitação do autor em apresentar deposições em que são postos em xeque tanto os direitos hereditários do governante à Coroa quanto a sua competência para preencher a função real; d) a aceitação de uma visão não religiosa que fazem o bom ou o mau governante.

### 3 Considerações finais

Percebe-se que, em Shakespeare, é aceita a ideia sobre a necessidade de uma ordem do Estado, já que não haveria benefícios à nação em um reino conturbado. A Guerra das Rosas e os conflitos religiosos da época confirmam isso. Ele descarta, no entanto, a obediência cega ao governante. Da leitura da obra dramática shakespeariana, compreende-se que o fato político é, eminentemente, político, liberto de outras considerações. Uma ideia importante demonstrada por Shakespeare refere-se ao fato de um usurpador poder ser melhor rei que o legítimo herdeiro, mas isso não acontece em *Hamlet*.

Desde *Titus Andronicus* (1593-94), uma peça inicial, até *The tempest* (1611), uma de suas derradeiras obras, Shakespeare vai preocupar-se, no plano político, com a natureza do governante. Heliadora (2007, p. 55) afirma que, em Shakespeare, um bom soberano seria aquele que subordina seus interesses pessoais aos dos governados, aquele que para quem o bem-estar da comunidade é a preocupação maior; o mau governante é, pura e simplesmente, aquele que deseja o poder para benefício próprio, para gozar de seus privilégios sem pensar em seus deveres.

Assim, percebe-se, na obra dramática shakespeariana, que não existe bom termo para o indivíduo onde há mau governo. *Hamlet*, peça cronologicamente localizada entre *Júlio César* (1599) e *Macbeth* (1606), obras que discutem questões de legitimidade do poder, usurpação e destronamento, também apresenta essas questões e reflete sobre o poder político.

Essas questões são representadas em *Hamlet* por um irmão regicida e usurpador, cujos crimes originarão o centro da ação dramática. O velho rei Hamlet é apresentado de forma a confirmar a imagem real aprovada pela política Tudor e elogiada pelas homilias. Por outro lado, Cláudio é o usurpador ambicioso, pérfido, falso, doloso. É mal governante, cujo resultado de suas ações é a morte de toda a casa real e a perda do Estado para o invasor estrangeiro.

## Referências

- BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 165-182, jan.-abr., 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a11.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- CHAIA, Miguel. O palco do poder. **Entre livros: Entre Clássicos**, São Paulo, n. 2, p. 77-81, 2006.
- CHAIA, Miguel. O teatro: demasiadamente político. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 83-86, fev.-mai. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/8830/6544>. Acesso em: 18 maio 2020.
- CHAIA, Miguel. Poder e saber em Maquiavel e Shakespeare. **Hypnos: reflexões sobre a natureza**, São Paulo, ano 2, p. 33-40, jul.-dez., 1997. Disponível em: <http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/258/278>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- FLUCHÈRE, Henri. **Shakespeare, dramaturge élisabéthain**. s. l.: Gallimard, 1966.
- GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HADFIELD, Andrew. **Shakespeare and renaissance politics**. London: Thomson Learning, 2004.
- HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.



- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.
- HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HOLDEN, Anthony. **William Shakespeare**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JENKINS, Harold. Longer notes. *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Thomson Learning, 2000.
- KARNAL, Leandro; SILVA, Valdevez Carneiro da. **O que aprendi com Hamlet**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.
- KOGUT, Vivien. Renascentista e moderno. **Entre livros & entre clássicos**: William Shakespeare. São Paulo, n. , p. 14-23, 2006.
- LACERDA, Rodrigo. **Hamlet ou Amleto?** Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef.. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- PEREIRA, Lawrence Flores. Notas. *In*: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- PLATTER, Thomas. Os espectadores. *In*: BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- RESENDE, Aimara da Cunha. Entre nobres e aldeões. **Entre livros & Entre clássicos**: William Shakespeare., São Paulo, n. 2. p. 6-13, 2006.
- SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- WILSON, John Dover. **What happens in Hamlet**. London: Cambridge University Press, 1962.

## SHAKESPEARE'S *HAMLET*: A POLITICAL PLAY

### **Abstract**

This article seeks to demonstrate that politics is essential in the composition of *Hamlet* (1600-1601), by William Shakespeare (1564-1616). The main argument of the research is based on two topics: a) the Elizabethan theater as a political theater and b) the idea of power found in Shakespeare's works, built by the poet's family, school and ecclesiastical background and his experience with new political ideas under discussion in the London environment. As a theoretical foundation, among other authors, mainly Hadfield (2004) and Heliadora (2005) are used. The bibliographic research made it possible to conclude that *Hamlet* is an eminently political work.

### **Keywords**

*Hamlet*. Politics. Elizabethan Theatre.

# The Picture of Dorian Gray and the character construction on screen

Maria Vitoria Matos Santos<sup>57</sup>  
Carlos Augusto Viana da Silva<sup>58</sup>  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## Abstract

This paper is an analysis of the construction of Dorian Gray, from the novel *The Picture of Dorian Gray* (2004), by Oscar Wilde, making a parallel with the same character from the TV show *Penny Dreadful* (2014-2016), by John Logan. After briefly explaining the main points of Aestheticism, we will focus on the construction of some narrative events that occur in Dorian Gray's life, as well as to the observation of its representation on the television screen, seeking to understand some changes. As theoretical background, we use authors who deal with themes of literature and adaptation, such as Robert Stam (2006), Décio Torres Cruz (2014), Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (2010). We start from the point that *Penny Dreadful* is a literary collage, and that particular traits of construction of both characters emphasize their differences, creating new motivations for the narrative development in the process of adaptation from the book to television.

## Keywords

Dorian Gray. Oscar Wilde. *Penny Dreadful*.

---

<sup>57</sup> Graduada em Letras-Inglês pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: [vitsantoss@gmail.com](mailto:vitsantoss@gmail.com)

<sup>58</sup> Professor Associado do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, Suas Literaturas e Tradução – DELILT e do Programa de Pós-Graduação em Letras –PPGLetras, da Universidade Federal do Ceará. E-mail: [cafortal@hotmail.com](mailto:cafortal@hotmail.com).

## Introduction

Literary works are a fundamental part of the world's general culture. Each part of the earth has its own literature and every single piece of it has its enormous value, as the 1774 novel, *The sorrows of young Werther*, by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), that created a deadly effect over the young lovers from the 18th century Germany. So, Literature as such is more than mere entertainment. As Candido (2004) has reinforced, Literature is a construction of ideas full of meanings:

I will name literature in the larger possible way every creation that is poetic, fictional or dramatic at every level of a society, every kind of culture, from what we call folklore, tale, joke, to the most complex and difficult ways of written production from the great civilizations.<sup>59</sup> (CANDIDO, 2004, p. 174).

For this author, the structure of Literature comprehends every creation that is poetic, fictional or dramatic from the most difficult forms to the simple ones. Candido (2004) goes further and elucidates that all human beings should have access to literature. Candido (2004), then, claims that literature is a fundamental right as any other, and that no matter the amount of money people have, they must have literature in their lives as well: “The literary productions of all kinds and levels satisfy basic human needs, and through this incorporation that enhances our perception and vision of the world”<sup>60</sup> (CANDIDO, 2004, 179). All the social conditions have to be fulfilled with this shot of poetic writings.

Zilberman (2012) bounds the object of literature as oral and written productions, making clear that not everything metaphorical, poetical, or fictional can necessarily be considered literature. Concerning what the author says: “The specification of the object of Literary theory has then to take a position on issues related to writing and

---

<sup>59</sup>The translations into English presented throughout the text are mine: “Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.” (CANDIDO, 2004, p. 174).

<sup>60</sup> “As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo.” (CANDIDO, 2004, p. 179).

orality just as on reading and hearing of texts and poems”<sup>61</sup> (ZILBERMAN, 2012, p. 12). The object of literature is delimited, nonetheless, as Tzvetan Todorov (2006) talks about the literary instruments. Using language is a common question in Todorov’s work as he mentions in *As estruturas narrativas*<sup>62</sup> (2006) how connected language and literature are. For him, language is the instrument used for literary productions: “The language is defined as the matter of the poet or of the work”<sup>63</sup> (TODOROV, 2006, p. 54). Being acquainted with the limits and the instruments used for literature and its importance, what would be Comparative Literature? Carvalhal (2006, p. 6) says:

And the meaning of the expression “comparative literature” is complicated even more when it is known that there is not only one orientation to be followed, and many times a methodological eclecticism is used. In more recent studies we see that the method (or methods) does not come before the analysis, like something previously formulated, but it follows from it. It gradually becomes clearer that comparative literature can not be understood simply as a synonym for “comparison”. First of all because this is not an exclusive resource of the comparativist. On the other hand, comparison is not a specific method, but a mental procedure that supports generalization or differentiation<sup>64</sup>.

Given that the means of comparing and analyzing literature are diverse and that they do not follow only a specific method, I chose to compare a character from a book written in 1890 with one from a totally distinct form of production, with its construction for a TV show.

*Penny Dreadful* (2014-2016) has a particular narrative construction. It is not a filmic adaptation, although its episodes are very different from the ones of other famous TV shows such as *How I Met Your Mother* (2005-2014) and *Gilmore Girls* (2000-2007). The episodes we watch in *Penny Dreadful* are in a category that is normally called classic serial, and it is from Showtime Inc, a British company that works with radio and TV. The British TV companies had this idea of teaching their audience about their own culture, as

---

<sup>61</sup> “A especificação do objeto da Teoria da Literatura tem, portanto, de se posicionar perante as questões relativas à escrita e à oralidade, assim como perante a leitura e a audição de textos e poemas.” (ZILBERMAN, 2012, p. 12).

<sup>62</sup> *Pour une Theorie du Recit* (TODOROV, 2006).

<sup>63</sup> “A linguagem é aí definida como a matéria do poeta ou da obra” (TODOROV, 2006, p. 54).

<sup>64</sup> “E o sentido da expressão “literatura comparada” complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas uma orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”. Antes de tudo, porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista. Por outro lado, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (CARVALHAL, 2006, p. 6).

reinforced by Cardwell: “Until the mid 1990s, there was also a strong proclivity for British classic novels, reflecting the prevailing notion of ‘educating and informing’ the public about British cultural heritage” (CARDWELL, 2010, p. 183). *Penny Dreadful* is indeed a series full of Literature, since its characters are from Mary Shelley and Oscar Wilde’s books, with the exception that the new context, the time in which it was produced, must be taken into account.

*The Picture of Dorian Gray* had complex issues such as assassination, hypocrisy among citizens from the writer’s society, the use of drugs and a strange admiration from a man to another. The years passed by and Dorian Gray remains a very interesting character. Thereupon, the present research aims to bare what was the Aesthetic movement, Wilde’s Aesthetic style of work, and what was happening in the 19th century while Queen Victoria was the queen in England. After getting familiar with some context from the time the book was written, I will be point out some incidents in Dorian Gray’s life that helped him change. Then, the present paper drives the attention to Dorian from the TV show, taking into account some similarities and some differences in his construction in the book and the TV show, along with a brief theoretical background on TV adaptations and the case of this one in particular.

## **1 The Aesthetic Movement**

The Aesthetic movement started in the 19th century, and Oscar Wilde is a great name to represent it. The ideas of this movement could be seen, not only through literature, but also through other manifestations of art as paintings, interior designs, clothing, and this is what The Art History website<sup>65</sup> says in its section “The Aesthetic Movement”. The artists who made use of the styles had a purpose only with art, in addition to that the movement is also known as “art for art’s sake” (GUAN, 2018, p. 25), and the main intention of the artists when creating their pieces of art concerned about beauty. The artistic tendency of the 19th century was a type of reaction to society from that time given that people were so concerned about good behaviors including morality. Before Aestheticism, the time was surrounded by people who believed that art should exist to teach a lesson (JEFFREY, 2016, p.1)<sup>66</sup>, and when artists from all types emphasized through their arts that art could only be beautiful, it moved the public that was governed by conservative values of Queen Victoria’s government.

---

<sup>65</sup> Available at: <https://www.theartstory.org/movement/aesthetic-art/>.

<sup>66</sup> Dr. Rebecca Jeffrey Easby on Smart History: the center for public art history.

## 1.1 *The Aestheticism in Wilde's works*

*The Picture of Dorian Gray* is a work that is part of the Aestheticism period, the hedonism in the book is one characteristic. However, it is not the only work by Wilde that fits into the movement, other works, such as the narratives *The Nightingale and the Rose* (1888), *The Happy Prince* (1888), the play *The Importance of Being Earnest* (2021) also have characteristics of the aesthetic movement.

In his works, it did not matter what he had to write to create beauty, and this might clarify our minds concerning the understanding of the real motive, his works are the way they are. To Wilde, beauty can also be found in the ugly actions, as in death and this is a crucial aspect to understand the creation of a character as Dorian Gray.

However, Dorian is not Wilde's unique unfortunate character. In the play *The Importance of Being Earnest*, Jack is also a type of an unlucky person as the play criticizes in a very subtle way the traditions of that time in which Wilde lived, for instance, the social conditions of Jack's origin and how this issue could be an obstacle to his wedding with Gwendolen:

LADY BRACKNELL.

To lose one parent, Mr. Worthing, may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness. Who was your father? He was evidently a man of some wealth. Was he born in what the Radical papers call the purple of commerce, or did he rise from the ranks of the aristocracy? (WILDE, 2021, Act I, p. 13).

In fact, this could be a very unpleasant topic to be shown in a comedy play and by this excerpt we can see how Lady Bracknell is worried about his social status. By doing so, Wilde made a very comic play that leads us to recognize the words art for art's sake as being capable of doing art without directly discussing what is wrong or right in society.

Right in the Preface of his book, *The Picture of Dorian Gray*, Wilde emphasizes his Aestheticism: "There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all" (WILDE, 2004, p. 5). Again, this excerpt from the beginning of the work fits the story of Dorian himself and self-explanatory of the concept of how Aestheticism works. When *The Picture of Dorian Gray* was published, Wilde was criticized (FLOOD, 2009, p. 1). This fact reflects a hypocritical society that cannot stand to see a man going to places in which people with "good morality" should not go. When the time passes and Dorian remains unchangeable people

start to comment about him, and these same people continue to go out with this monstrous Dorian. He was surrounded by people who pointed out his sins, but they did not look at their own, as shown below:

You ask me why Berwick leaves a room when I enter it. It is because I know everything about his life, not because he knows anything about mine. With such blood as he has in his veins, how could his record be clean? You ask me about Henry Ashton and young Perth. Did I teach the one his vices, and the other his debauchery? (...) (WILDE, 2004, p. 105)

There is no such thing as immoral or moral in Dorian's story, even so, some of his actions are undoubtedly terrifying; the young man is there not to die for the desire to do something, he is there to do what he wants to do and to exercise his perfect hedonistic way.

## ***1.2 The 19th century in Europe***

Conservative perceptions on some issues are still observed in every society we know. Even with the development of social movements over the last decades, in the present, we see that some groups as queer people are treated as something different from the "normal". Naturally, during the 1800s this aspect was not different, in fact, it was even worse. Queen Victoria was the leader of a people who would be obsessed about the clothing, the morality, the good actions, the society of good customs was more interested in looking fine than having any consideration about the poor ones.

By discussing the conservative perspective of the Victorian society, Jane Horsfield (2020) elicits that this time of the Victorian people's lives, the curiosity of trying to find out and discover more about their own sexuality increased, and she claims that "it was during this period that the words 'homosexual' and 'lesbian' were first used" (HORSFIELD, 2020, p. 22). All of these new ideas and the aesthete's urge to create an explicit piece of art would be against the ideas of Queen Victoria and Christianity.

The time has passed and nowadays things have changed a little bit concerning some of the taboos from the 19th century, for example, a same-sex marriage is acceptable in countries like Brazil, Canada, Mexico, United States of America, Sweden, Norway,



Finland, etc<sup>67</sup>. However, having a same-sex marriage acceptable by the justice does not mean things are perfect, we are not even close to the ideal society. In Brazil, according to Dias (2022, p. 1), 300 hundred people were killed violently, during 2021, in crimes of homophobia.

During the 19th century, the life of the LGBTQIA+ community was worse than it is nowadays. As reported by Breijão and Benvenuto (2015), violence against gays, lesbians, trans people or any other member from the LGBTQIA+ community has its origins in a model of family that was formed by a man and a woman, so, every type of relationship that was different from this was seen as wrong. Diverse terms were used to refer to queer people, and under Breijão and Benvenuto's (2015) view, Maria Gabriela Martins de Nóbrega Moita says that:

(...) the term sodomite and its practices were attributed with diverse meanings. Every sexual act which deviated from heterosexual intercourse (the oral or anal sexual acts among men or among men and women), masturbation, pull out method, zoophilia, sexual intercourse in a position other than that in which the man stood on top (understanding that the chances of conception are reduced) was reproved (BREIJÃO; BENVENUTO, 2015, p. 55).<sup>68</sup>

Being assimilated to a practitioner of zoophilia shows the huge discrimination queer people suffered. In this context, Victorian society could not accept gay couples, especially if the gay couple was the son of a Marquess and an important writer and then, the trial began in court. According to Western Mail, under the perspective of Rose Staveley-Wadham<sup>69</sup>, “Wilde had not fled, nor even attempted to do so” (STAVELEY-WADHAM, 2020, p. 1), but he lost and it was a shock to him. In jail, alone and doing works he had never had to do in life, Wilde could not fit into the prison life. His lover, Lord Alfred had also forgotten him. He started to live as if he had no wife, no kids, and lost his prestige as a famous playwright. He was suffering mentally and physically, since he suffered accidents in prisons that cost him serious problems with his ear and sadly hastened his death in 1900 of meningitis. A tragic end to an author who had once been

---

<sup>67</sup> Council on Foreign Relations website data. Available at: <https://www.cfr.org/backgrounder/marriage-equality-global-comparisons>

<sup>68</sup> (...) ao termo sodomia e as suas práticas foram atribuídos diversos significados. Todo ato sexual que desviasse da cópula heterossexual (os atos sexuais orais ou anais, entre homens ou entre homens e mulheres), masturbação, coito interrompido, zoofilia, relação sexual heterossexual em outra posição que não fosse o homem sobre a mulher (entendendo que diminui as chances de concepção) era reprovado (BREIJÃO; BENVENUTO, 2015, p. 55).

<sup>69</sup> Writer in The British Newspaper Archive. Available at: <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2020/06/09/trial-of-oscar-wilde/>

celebrated and invited to different parties among his high class friends had become an unimportant person, a victim of society.

## 2 Dorian Gray's construction in the literary narrative

P. D. Cummins produced an adaptation of *Great Expectations*, by Charles Dickens, and said that "Alterations were necessary in order to make the story clear, but all concerned in the serial have done everything possible to keep it faithful to the spirit of Dickens, so we do most sincerely hope it will live up to your expectations" (GIDDINGS; SELBY, 2001, p. 20).

Throughout the narrative of *The Picture of Dorian Gray*, we can perceive a young Dorian who is naive and who does not know how life can be lived. He has Basil and Lord Henry as his main friends and Basil could be classified as a good friend of Dorian, and Harry as a bad friend.

When Lord Henry first meets Dorian, he puts some ideas on Dorian's mind that the boy had never thought about. What comes next in Lord Henry's speeches frightens Basil's model and he describes what future awaits for Dorian Gray:

"Because you have the most marvellous youth, and youth is the one thing worth having."

"I don't feel that, Lord Henry."

"No, you don't feel it now. Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you charm the world. Will it always be so? (...) (WILDE, 2004, p. 20).

The intensity of his words in telling Dorian how beauty is the only worthwhile thing in life definitely changed the youngest boy's perception of the world. We may take into consideration that Harry works as a type of poison to Dorian Gray.

Dorian is so obsessed of how youth is everything a person has, he even cogitates to kill himself when he started getting old: "When I find that I am growing old, I shall kill myself." (WILDE, 2004, p. 23). A man in his 20 years old cries because he is scared of being ugly. It reminds us of the Greek myth of the handsome Narcissus who could only love himself and was cursed by Aphrodite taking him to death.

Until the moment Dorian Gray meets Sibyl Vane, Lord Kelso's grandson sincerely speaks about how divided he is about following Harry's ideas or following the love that is consuming himself. Perhaps if Dorian had never met Harry, but only Sibyl

Vane, things could have happened differently. After meeting Sibyl and facing a mediocre actress, Dorian acts terribly against her. This is a very important moment in the narrative of the book, because from the exceptionally bad representation of Sibyl on stage, she loses all her credit of being a good artist for only one night and Dorian does not forgive her and blames her, leaving her destroyed with a broken heart.

After being cruel and understanding that his crazy desire, made on the day Mr. Hallward finished his painting, of being forever young instead of his picture was accomplished, Dorian is kind of lost, and since this is way beyond his comprehension, he decides to go back to the errors he had committed, because he was shocked and could not imagine that he had been cruel to someone. Although he knew he had been cruel, he could not accept at all living with that fact of having a wicked mark on his face.

So, the next morning, Dorian starts to feel concerned about going back to Sibyl and apologizes for every insult he had said to her. However, he never has the chance to do it, because she had killed herself the previous night. His remorse soon disappears with a simple conversation with Lord Henry and turns itself into a delightful emotion: “It has been a marvellous experience. That is all. I wonder if life has still in store for me anything as marvellous” (WILDE, 2004, p. 75). Then, out of nothing, he forgets how he was feeling when he saw the cruelty mark on his painting. This tragedy functioned to bring Dorian even closer to Lord Henry.

So, Dorian Gray followed his life hiding the picture that had his secret, from everybody. At 38 years old, Dorian kept his beauty and his angelic features. People used to talk about him and his oldest friends started to be concerned, for instance, Basil Hallward:

“Why is it, Dorian, that a man like the Duke of Berwick leaves the room of a club when you enter it? Why is it that so many gentlemen in London will neither go to your house or invite you to theirs? You used to be a friend of Lord Staveley. (...) (WILDE, 2004, p. 105).

Although he knew through people from society what things Dorian Gray used to do, Mr. Hallward did not believe them, he preferred to believe in his friend, Dorian, except that the young Dorian who went to Basil’s studio to model to him did not exist anymore. And Dorian commits a crime: he murders his friend Basil Hallward. At this point, Dorian is possessed by sarcasm and instability: “There was the madness of pride in every word he uttered. He stamped his foot upon the ground in his boyish insolent manner. He felt a terrible joy at the thought that some one else was to share his secret”

(WILDE, 2004, p. 106). If Dorian's soul is in the portrait, then, we shall agree that he has a bad soul.

One more special event in Dorian Gray's story is when he decides to be good and poses against Lord Henry's ideas for the first time in years. After doing a good action, as Dorian called it, he comprehends that it will not matter if from that point in his life he only does good things, the portrait will remain unchanged. This rupture with Harry leads to Dorian's ending because Harry has had for so many years a great influence over Dorian Gray's life and then, when this man decides to be good, things in the atmosphere change: "Do stay. You have never played so well as tonight. There was something in your touch that was wonderful. It had more expression than I had ever heard from it before.' 'It is because I am going to be good'" (WILDE, 2004, p.152). This special change was merely to feel feelings as he has done for so long: "Through vanity he had spared her. In hypocrisy he had worn the mask of goodness. For curiosity's sake he had tried the denial of self. He recognized that now" (WILDE, 2004, p. 155).

### **3 Dorian Gray's construction in the TV series Penny Dreadful**

The story of *Penny Dreadful* is set in a universe from Victorian London, a time in which the serial killer famously known as *Jack, the ripper* lived and killed his victims mutilating their bodies. According to Finlay<sup>70</sup> (2019), not only the slaughter by the ripper(s) astonished London at that time, but also other crimes, since society was living a wave of violence with robberies, prostitution and abusive use of opium.

The TV show represents exactly this atmosphere from that time: the streets are dirty and full with people that are also dirty and hungry, reinforcing that crime rates were indeed high due to the people's conditions of life.

The moment Dorian Gray (Reeve Carney) first appears in the narrative is in the episode Séance, and differently from the book, spectators met this young and handsome man doing something that Dorian in chapter one from the book would not do. In the TV series, spectators have the first contact with Dorian already in his hedonistic essence, living his life to the fullest.

In his debut scene, Dorian is tediously watching Mr. Frawley, a photographer, photographing a lady, Brona Croft. What draws Dorian Gray's attention is the moment

---

<sup>70</sup> Available at: <https://crimereads.com/the-victorian-underworlds-most-unusual-crimes/>.

Brona coughs blood. This makes Dorian stand up and go towards her. His face changes abruptly: “I’ve never fucked a dying creature before” (LOGAN, 2014), says Dorian to Miss Croft after her blood particles had jumped out of her mouth. This situation may indicate the difference in both stories, Dorian from the TV is shown through fatigued expressions as a formed man that seemingly had already experienced everything in life, and that is why he is looking for new experiences. Associating that as a strategy of adaptation, we can link to what Stam (2006) had discussed as an aspect of transtextuality that might be cataloged by Gerard Genette, under Stam’s perspective, as hypertextuality in which the TV show modifies, adds and removes aspects from its hypotext, *The Picture of Dorian Gray* (2004).

There is a moment on episode four from season one, Demimonde, where Dorian talks about the duality of things:

**DORIAN:** What I find so fascinating about flowers is their duplicity.

**VANESSA:** Duplicity?

**DORIAN:** Well, their hidden depths, at any rate. Here, look at this.

**VANESSA:** Mmm, it's beautiful. (...)

(LOGAN, 2014).

His enchantment for the duplicity of flowers that are beautiful but some are very dangerous can be seen as a moment of the character playing with himself: Dorian is physically irresistible but dangerous and he knows it. In his debut episode, it is shown that Dorian fascinates everyone who meets him just as it happens in the book: “How fascinating the lad was!” (WILDE, 2004, p. 18). In the audiovisual translation, people start staring at Dorian and are susceptible to accept anything he asks for, evidencing the same theme of youth and beauty from the book.

As it was mentioned above, the character seems to be ready for something new, and orgies are outdated for him as we can see in Demimonde in which Dorian Gray watches people having sex, but not participating himself. It is not only sex that feeds his soul, but also the idea of being in criminal places to watch dogs fighting against rats.

Nevertheless, in season two it is clarified how people judge him for the fact of his interaction with a transgender woman, Angelique. Being the adaptation simply one more text among many other texts, according to the narratology, Stam (2006) emphasizes

that “(...) human beings use the stories as their main way to make things have a purpose”<sup>71</sup> (p. 24), so, the use of a transgender woman and the angry eyes of the Victorian citizens to Dorian and Angelique while they seem to be a couple in the TV series may be seen as a way to tell the public what a “protein/multiform narrative” is<sup>72</sup>. In other words, a story from real life, because transgender women are real and very barely understood by society. So, being the gender questions more commented in the 2000s, the TV show brings to Dorian a particular characteristic to discuss a contemporary problem: transphobia.

Everything can change in an adaptation and different reinterpretations can be done, especially if it has a specific purpose, and this is what Stam (2006) says about the freedom the owner of adaptations has. When Dorian gets into a relationship with Angelique, he even throws a ball so he can make her debut to his friends. Dorian agrees with her taking some clothes to his big and fancy house. He was very apt to love her. The issue of transphobia is not the main plot of Dorian and Angelique’s development, in fact, the struggle that leads to Angelique’s ruin is Dorian’s infidelity.

We can say that the introduction to someone explicitly queer in Dorian’s narrative arc in the TV series is memorable and very divergent from what Stam (2006, p. 45) calls purification of the moral topics of social life, and undoubtedly the audience of the audiovisual text will think about it and perceive that the main characters did not judge Angelique, but welcomed her making her feel confident in what concerns her gender, making the audience question themselves if this is really something that matters to the story.

#### **4 The adaptation for small screen**

When TV shows started to be made, from the mobility in studio as to record a scene to the mobility of the actors and actresses themselves, it created an aura of the shooting, “the limited movement of characters meant that the actors were restricted to moving with a demarcated area, contributing to a ‘stagy’ feel” (p.185). This started to happen during the year of 1937, and some technological advances were only added to serial dramas during the 70’s Cardwell (2007) indicated: “while some television programs fruitfully exploited later advances in technology that provided the opportunity for

---

<sup>71</sup> “[...] os seres humanos usam as histórias como sua principal forma de fazer sentido das coisas” (STAM, 2006, p. 24).

<sup>72</sup> A narrativa é protéica assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativas pública. (STAM, 2006, p. 24. Translated by me).

innovation, classic-novel adaptations conventionalized many of these early aesthetic traits and one can find them in adaptations up to and into the 1970s” (p.185).

Still talking about the 1970’s, the big concern on adapting something was doing it precisely being very faithful to its main source: “many adaptors chose to persist with well-established televisual practices, retaining as many as possible of the words of the source text, reproducing dialogue and translating some descriptive passages into spoken words” (CARDWELL, p.186).

As the studies of Cardwell (2007, p. 187) provides information, the Reithian purpose was the one with ideas of informing, educating and entertaining its audience. Hence, the public service broadcasting was concerned on leasing some programs that had some importance on people’s education and “adaptations were seen as a perfect way to achieve all these aims, bringing great literature to the public (CARDWELL, p.188).

The time has passed and all of these works on TV shows contributed a lot to the present TV series that are nowadays streaming on social online platforms or being recorded for TV. These past TV shows have an important legacy and of course they might be used as an inspiration, but a lot has changed through the years and the directors conduct their episodes differently from that time. In the early days of production the touching was about faithfulness but we see that now in studies, such as Stam’s (2006), the questions that should be raised are why a certain adaptation was done the way it was?

Beneath the studies of Mirenayat and Soofastaei (2015), Gerard Genette’s first concept is about the references about previous knowledge, named intertextuality. It is a relation existent between, at least, two texts. It does not matter whether it is oral or written. Still following the last author’s studies, Genette’s second transtextuality type is the paratextuality remaining the relation existent between a text and its paratext, being this one a title, a preface, an illustration, or anything else that is written next to the text. Genette’s third type of transtextuality is metatextuality, which revolves around the aspects of criticism on a certain work as explained by Mirenayat and Soofastaei (2015). The authors explains that the fourth type, called architextuality is a relation existent between a genre and a text written in the modes of that genre, Stam (2006) complements when talking about architextuality, he says that cases in which a movie did not did not present itself as an adaptation from a determined source, it is when architextuality happens.

The whole universe of *Penny Dreadful* is a great reverence to poetry and literary features. The title of the show itself refers to a time in the past when people used to buy stories about criminality or supernatural entities in the 19th century as claimed by Hephzibah Anderson (2016)<sup>73</sup>. The price of these stories was not high, and the people from Victorian society felt embraced, they bought a lot of them.

Also known for their various different names such as: “penny awfuls, penny horribles and penny bloods” (ANDERSON, 2016, p. 1), the penny dreadfuls were an immersive experience into real crimes or fictional crimes as well. The themes were very gore and there were some drawings on the penny dreadfuls. As evidence for that, the first episode on season one is very grotesque as well, it starts with the werewolf (later discovered as being Ethan Chandler devouring a daughter’s mother).

In the third episode, the character of Victor Frankenstein sees his dog dead and comments with his mom a sentence from an unnamed poet: “When the poets write of death, it’s invariably serene” (LOGAN, 2014). A few hours later, his mom starts to throw up blood over him, which takes the scene to Victor looking disappointed at his sick mom from a certain distance and telling a man next to him that “Death is not serene”. This whole atmosphere of the scene creates a poetic image. His reality had shown him that things can be different from what authors write and that they will not always be right. This shocking event in Victor’s life makes the boy express no sadness at his mom’s funeral.

What comes next is the terrible death of one of Frankenstein’s creatures, Proteus. Victor’s first creature has returned and he has a broken heart by his creator, and that is why he kills Victor’s newest creature. The lines of his speech can be read as a synesthesia, because while he speaks, he terrifies his creator who is on the floor afraid of him, as he says: “I would seek you even unto the maelstrom of the blackest tempest of the darkest night” (LOGAN, 2014). As observed, he uses hyperbole to build up the spectator’s feeling of anxiety about what to expect next or to think if his first creature will kill his creator. The whole scene between Frankenstein and his first creature is full of figures of speech such as irony; literary devices are totally present in the scene.

The use of poetic language in *Penny Dreadful* is not new in adaptation, “certain directors utilize poetry and poetic language in their films, and some of them are

---

<sup>73</sup> Available at: <https://www.bbc.com/culture/article/20160502-the-shocking-tale-of-the-penny-dreadful>



considered poets in their use of the camera; the way they describe and provoke emotions and feelings in the viewer through photography acquires poetical function” (CRUZ, 2014, p. 50). Although Cruz (2014) studied the poetry presented in the adaptation of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), by Philip K. Dick, the concept of creating a poetic image with cameras can be applied in TV series as well, but in terms of methodology it would be necessary to do episode per episode.

### **Conclusion**

In this brief analysis, we have seen some characteristics of the Aestheticism, especially because it is important to understand a little about the complexity of Oscar Wilde’s writings. The author wrote works during Queen Victoria reign, a moment in history that non-hegemonic sexual orientations, such as gay and lesbians relationships and transgender people were not acceptable at all. We have seen the tragic life of Wilde and how his works were intense.

In *The Picture of Dorian Gray*, the object of study for this paper, a very provocative story is presented to us as readers, with behaviors from the time it was written. Dorian has a privileged life and it is possible for us to understand the movements that took him to his end, through the narrative construction, which is different from the character construction for TV. Another writer is necessary for the creation of this audiovisual Dorian, in this case, for *Penny Dreadful*, for the reason that not everything from the book would be possible to be represented on screen.

The theoretical background to support the analysis used authors such as Robert Stam (2006) that talks about the points the students should pay attention to when researching adaptation. Although this author uses movies as his object of study, it is reasonable to adapt his criteria for TV. The author also talks about adaptations and how they should never be a copy, in fact, adaptations do not need to be a copy due to the new interpretation of the director, because readers, as it is often the case, will adapt their own interpretations of what they had read.

The changes in Dorian for the small screen cannot be seen as negative, in actual fact, the character is handsome as we could imagine Dorian from the book and very intelligent, persuasive, dangerous and thirsty for life as Wilde’s Dorian Gray. The biggest difference is in the focus on showing Dorian being played in his best days of youth, after he learned how to live his life, and we are not able to see his growth through the TV show,

as we were able to read in the book. So, Dorian from the TV gives emphasis to his own subjectivity construction in a short period of his life. Another specific aspect of the audiovisual text is the addition of different characters in his surrounding, as the case of Angelique, the transgender character. As presented in the text, the study of Breijão and Benvenuto (2015) showed that during the Victorian Era the conception of normality was only attributed to heterosexual couples, and according to these researchers, getting caught having any sexual act that would not serve to procreate could lead the practitioners to serious penalties, such as, drowning, impalement, property confiscation, among others (BREIJÃO; BENVENUTO, 2015, p. 57). Since the focus of the TV show is not on Angelique's relationship with Dorian Gray, none of this happened to them, which configures one more difference, afterwards, the reality of LGBTQIA+ members was very different from what Angelique had with Dorian.

From Mirenayat and Soofastaei's (2015) perspective, Gerard Genette elicits the types of transtextuality, and it is obtainable in many aspects of the TV show. Besides the changes known, and their classification according to Genette's five types of transtextuality: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality, in this text a brief historical overview of TV and the adaptations through the years were also presented.

Cinema and TV shows were never the same, both have their differences and of course, they are quite similar due to the idea of having actors representing on a screen. Cinema exists before TV shows, and the process for this last one to happen was quite slow, though nowadays there are thousands of TV shows, and indubitably, the advance of technology is a good reason for that, but at the very beginning, the classical serials were the most requested ones for teaching above entertainment. *Penny Dreadful* is certainly an audiovisual product full of cultural aspects, since it brings characters as Dorian Gray, Dr. Frankenstein, demons, prostitutes, witches, among others, making a dialogue with elements of the tradition.

All of these characters could be a reason to certainly state that the TV show can be analyzed as a literary collage. Despite its characters, its method of being produced represents a collection of diverse elements from canonical literary texts, as it is the case of the figures of speech very present throughout the two seasons analyzed in this paper.

In conclusion, we can say that *Penny Dreadful* is not similar to *The Picture of Dorian Gray* concerning all the story, which is not as the TV show presents itself. The

audiovisual narrative is not centered in Dorian's life, on the contrary, he is a supporting character. And besides this piece of information, the character construction on TV with all its changes achieves Dorian's hedonistic traits.

## References

ANDERSON, Hephzibah. **The shocking tale of the penny dreadful**. BBC: May 2, 2016. Available at: <https://www.bbc.com/culture/article/20160502-the-shocking-tale-of-the-penny-dreadful>

BREIJÃO, Marta Cardoso; BENVENUTO, Salvatore B. **Expressões da luta pelos direitos do jovem homossexual**. EDUC: Faculdade de Duque de Caxias, vol. 2, 2015. Available at: [http://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20170608151257.pdf](http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608151257.pdf)

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. Available at: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod\\_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf)

CARDWELL, Sarah. Literature on the small screen: television adaptations. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Orgs.). **The Cambridge Companion to: Literature on Screen**. Cambridge University Press, 2010, p. 181-194.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006. Available at: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1971808/mod\\_resource/content/1/Tania%20Franco%20Carvalho%20%28i%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1971808/mod_resource/content/1/Tania%20Franco%20Carvalho%20%28i%29.pdf)

COUNCIL ON FOREIGN RELATIONS. **Marriage Equality: global comparisons**. CFR.org, December 10, 2021. Available at: <https://www.cfr.org/backgrounders/marriage-equality-global-comparisons>

CRUZ, Décio Torres. Blurring Genres: Dissolving Literature and Film in Blade Runner. In: \_\_\_\_ (org.). **Postmodern Metanarratives: Blade Runner and Literature in the Age of Image**. London: Palgrave Macmillan, 2014. p. 50-59.

DEMIMONDE (Season 1, ep. 4). **Penny Dreadful** [TV show]. Direction: Dearbhla Walsh. Production: John Logan, James Flynn, Morgan O'Sullivan, Chris King, Karen Richards, Pippa Harris, Sam Mendes. Ireland: Showtime Networks Inc, 2014. (59min13sec).

DIAS, Pâmela. **Brasil teve 300 mortes violentas de pessoas LGBTQIA+ em 2021, aponta relatório.** Extra: February 25, 2022. Available at: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/brasil-teve-300-mortes-violentas-de-pessoas-lgbtqia-em-2021-aponta-relatorio-rv1-1-25411201.html>

EASBY, Rebecca Jeffrey. **The Aesthetic Movement.** Smarthistory: June 3, 2016. Available at: <https://smarthistory.org/the-aesthetic-movement/>

EVIL spirits in heavenly places (Season 2, ep. 4). **Penny Dreadful** [TV show]. Direction: Damon Thomas. Production: John Logan, James Flynn, Morgan O’Sullivan, Sheila Hockin, Chris King, Karen Richards, Pippa Harris, Sam Mendes. Ireland: Showtime Networks Inc, 2015. (50min55sec).

FINLAY, Mick. **The Victorian underworld’s most unusual crimes.** Crime Reads, May 10, 2019. Available at: <https://crimereads.com/the-victorian-underworlds-most-unusual-crimes/>

FLOOD, Alisson. **Uncensored Picture of Dorian Gray published.** The Guardian, April 27, 2011. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/27/dorian-gray-oscar-wilde-uncensored>

GIDDINGS, Robert; SELBY, Keith. **The Classic Serial on Television and Radio.** Great Britain: Palgrave Macmillan, 2001.

GUAN, Bebei. Oscar Wilde’s Aestheticism. School of Humanities and Social Science, Harbin Institute of Technology Shenzhen Graduate School: Shenzhen Guangdong, China. **Journal of Arts and Humanities:** vol. 7, issue 2, 2018, p. 24-32.

HORSFIELD, Jane. **The Life of Oscar Wilde (1854-1900).** Camps Bay High School, 2020. Available at: <https://gifs.africa/wp-content/uploads/2020/05/English-The-Life-of-Oscar-Wilde.pdf>

MIRENAYAT, Sayyed Ali; SOOFASTAEI, Elaheh. Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence. **Mediterranean Journal of Social Sciences,** col 6, n° 5, 2015, p. 533-537.

RESURRECTION (Season 1, ep. 3). **Penny Dreadful** [TV show]. Direction: Dearbhla Walsh. Production: John Logan, James Flynn, Morgan O’Sullivan, Chris King, Karen

Richards, Pippa Harris, Sam Mendes. Ireland: Showtime Networks Inc, 2014. (47min46sec).

SÉANCE (Season 1, ep. 2). **Penny Dreadful** [TV show]. Direction: J.A. Bayona. Production: John Logan, James Flynn, Morgan O’Sullivan, Chris King, Belén Atienza, Karen Richards, Pippa Harris, Sam Mendes. Ireland: Showtime Networks Inc, 2014. (55min33sec).

STAM, Robert. **Teoria e Prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. New York University. Ilha do Desterro: Florianópolis: nº 51, 2006, p. 19-53.

STAVELEY-WADHAM, Rose. **The ‘Sensational’ Trial of Oscar Wilde – Reports of Ignominy, Shame and Tragedy**. The British Newspaper Archive, June 9, 2020. Available at: <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2020/06/09/trial-of-oscar-wilde/>

THE ART HISTORY. **The Aesthetic Movement**. The Art History, November 22, 2016. Available at: <https://www.theartstory.org/movement/aesthetic-art/>

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 52-63.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Project Gutenberg: 2004. Available at: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000174.pdf>

WILDE, Oscar. **The Importance of Being Earnest**. Project Gutenberg: 2021. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm>

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da Literatura I**. 2 ed. Curitiba: IESDE Brasil, 2012, p. 11-13. Available at: [https://www.academia.edu/31310360/Teoria\\_da\\_literatura\\_I\\_Regina\\_Zilberman\\_Completo](https://www.academia.edu/31310360/Teoria_da_literatura_I_Regina_Zilberman_Completo)

## ***O RETRATO DE DORIAN GRAY E A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NA TELA***

### **Resumo**

Este artigo analisa a construção de Dorian Gray, a partir de *O Retrato de Dorian Gray* (2004), de Oscar Wilde, fazendo um paralelo com o mesmo personagem do seriado *Penny Dreadful* (2014-2016), de John Logan. Após explicarmos brevemente os principais pontos do Esteticismo, focalizamos na construção de alguns acontecimentos narrativos que ocorrem na vida de Dorian Gray, bem na observação de sua representação nas telas, buscando compreender algumas mudanças. Como embasamento teórico, utilizamos autores que tratam de questões sobre literatura e adaptação, como Robert Stam (2006), Décio Torres Cruz (2014), Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2010). Partimos da ideia de que *Penny Dreadful* é uma colagem literária, e que traços particulares da construção dos dois personagens enfatizam suas diferenças, criando novas motivações para o desenvolvimento narrativo no processo de adaptação do livro para a televisão.

### **Palavras-chave**

Dorian Gray. Oscar Wilde. *Penny Dreadful*.

# Conflicts and Resiliency in Maya Angelou's *I know why the Caged Bird Sings*

Michel Emmanuel Felix François<sup>74</sup>

Universidade Federal do Ceará (UFC)

## Abstract

Maia Angelou claims how she overcame her uncertainties and established her identity when she became an adult. As a young girl, she had to fight against the obstacles imposed by a rather sexist and racist society. It was not easy then to face institutionalized racism and survive in segregated America. When she was a child, she felt abandoned by her parents who sent her to Stamps to be raised by her paternal grandmother. While growing up in segregated South, she suffered from inferiority complex because of the color of her skin and her awkward body. She pictured herself waking up from a nightmare in which a beautiful white girl had been cursed by an evil fairy, jealous of her beauty, and transformed into a big black and awkward girl, with nappy hair and misaligned teeth. Angelou speaks of her alienation and displacement, not only in connection with the places where she lived but also with her own family. She testified the resentment of African Americans who were forced to live at the margin as they became an easy target of institutionalized racism and social inequalities. However, she also denounced the atmosphere of uncertainty she had to live with when the traumatic impact of a sexual assault left her with the most profound distrust of her own patriarchal community. All in all, Angelou's biography explored her life experiences as a response to the unequal treatment of the black community within the American society

## Keywords

Conflicts. Resistance. Prejudice.

---

<sup>74</sup> Professor do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, Suas Literaturas e Tradução – DELILT, da Universidade Federal do Ceará - UFC.

Born in Saint Louis, Missouri, on the fourth of April 1928, Marguerite Annie Johnson experienced the trauma of displacement at a very early age. When she was three and her brother, Bailey, four, they were tagged and sent on a train to their paternal grandmother in Stamps, Arkansas. Marguerite's broken family structure took its toll on her moral and spiritual development. She was still a child, but her heart was full of pain and sorrow since she believed that her parents wanted to get rid of her because they disliked her. As Maia puts it in the opening passage of the book:

I don't remember much of the trip, but after we reached the segregated southern part of the journey, things must have looked up. Negro passengers, who also travel with loading lunch boxes, felt sorry for 'the poor little motherless darlings' and plied us with cold fried chicken and potato salad. (ANGELOU, 2015, p. 5).

Angelou makes explicit in the lines above the tenets of displacement, not restricted to the disruption of the family structure, but a rampant phenomenon within the African American community. She affirmed retrospectively that the United States "had been crossed thousands of times by frightened Black children to their newly affluent parents in Northern cities, or back to grandmothers in Southern towns..." (BETHEL, 1981, p. 239). At that point she came to realize a common identity with the community around her, an unbreakable bond between her inner self and the outer self.

Through her autobiographical work, Angelou also ascertains the existence of geographical displacement as an African American tradition. Displacement means first and foremost that the black broken body was forcibly uprooted through the experience of slavery. That was the primal cataclysmic event which destroyed family bond in the community, one which could only be abated by spirituality. Angelou underlines such suffocating experience by ascertaining how painful it is to grow up for a "Southern Black girl", and that "being aware of her displacement is the rust on the razor that threatens the throat". (ANGELOU, 2015, p. 16). Conversely, she shows the importance of spirituality to soothe the pain by believing that "the peace of a day's ending was an assurance that the covenant God made with children, Negroes and the crippled was still in effect". (ANGELOU, 2015, p. 16)

Harold Bloom (2009) identifies in Angelou's biographical work a complex relation to the African American memoirs. Such memoirs are primarily formed by the slave narrative and the church sermon. For Bloom, Angelou invigorates her hope and strength through African spirituality. Her sense of self, Bloom added, goes back to the



African American paradigm of what he calls ‘the American Religion’. The essence of West African spirituality, according to Bloom, was retained even after the ordeal of the “Middle Passage from Africa to America”. As he puts it, it is the gnosis of African spirituality, “the little me within the big me”. Although not overtly reacted against, European faith was indeed transfigured by African American spirituality. As Broom cunningly puts it:

Though converted to the slaveowners’ ostensible Christianity, they transformed that European faith by a radical “knowing” that the “little me” or most inward self did not stem from the harsh space and time of the white world, but emanated ultimately from their unfallen cosmos that preceded the Creation-Fall of the whites. Angelou’s pervasive sense that what is oldest and best in her own spirit derives from a lost, black fullness of being is one of the strongest manifestations in African American literature of this ancient gnosis. (BLOOM, 2009, p. 1).

As we can see above, the issue of displacement is deeply interwoven with that of spirituality, and as such both are fundamental to understand the African American identity. Transformational changes in society are known to be dynamic, but key characteristics of the African American community have not been superseded, nor perceived as a new African American persona. They have been suppressed by the allegiance to the white ruling class; albeit compressed and repressed, they morph and revamp in the deep inner self, a place not accessible to external forces. Such constant frictions are strenuous, though, to the extent of generating multiple individual and collective conflicts.

Individual conflicts are spiral in that they are forced towards the inner self alienating it by breaking a bond of affection in a process of detachment. Conversely, they may act to reconcile the inner self to its immediate environment in a process of attachment. The capacity of the inner self to react intentionally, one way or another, against those compelling forces is seen as resiliency. Remus Bejan (2009) uses the term ‘Nigrescence’ in his article on Maya Angelou’s *I Know Why the Caged Bird Sings*:

For African Americans, racial identity is bound up in both the historically specific politics of representation and experience and the effects of repression that occur upon entry into the symbolic structures of language and culture, the social and political relations of everyday life, and active involvement with the racial projects of American society. The system of racial stratification characteristic of the American society has deep roots in eighteenth century European classification schemes, in the eugenics movement and the racialized history of imperialism. Slavery exaggerated existing ideas of racial difference and the inferiority of color people, serving as a rationalization of the exploitation of Africans in America. That same racist ideology continued, in metamorphosed form, after the emancipation of slaves, guaranteeing their subordinate status for

generations. This particular experience has produced in time a number of competing representations of the Nigrescence. (BEJAN, 2009, p. 148).

In *I Know Why The Caged Bird Sings*, Angelou discloses to the readers how she engaged in the herculean task to deal with her personal conflicts since her early childhood through her formative years. The title of the book constitutes information essential to the meaning of her oeuvre. Like a bird in the cage, she felt entrapped growing up in the segregated America of the thirties. Such experience is analogous to or rather inspired by that expressed in Dunbar's poem 'Sympathy'. Dunbar (2006) starts the poem by telling us that he knows what the "caged bird" feels. Like Dunbar, Angelou cries out to the world because she knows that there is no way of coping with what that exceeds the bonds of reasons. For Angelou, it goes beyond acceptability that the suffering bird, trapped in a cage, cannot fly off and avail herself of the equal opportunity of the 'American dream'. Similarly, in Dunbar's poem the bird is deprived of lighthearted gaiety, not able to fly to the bright upland slopes outside.

In Dunbar's poem, time in the outside world elapses like a rapidly flowing river but for the imprisoned body in the cage, time drags. Like Dunbar's caged bird that strives for freedom, Marguerite wants to break the shackles of oppression which were meant to render dormant the seeds of emancipation in her. She rises to the challenge of facing her conflicts as they emerge from her own entourage and from the society as a whole. As McMurry (1976, p. 1) points out, "the cage is a metaphor for roles which, because they have become institutionalized and static, do not facilitate inter-relationship, but impose patterns of behavior which deny true identity". It is made manifest in her autobiographical book that Angelou, as much as young Marguerite, had to struggle against the institutionalized roles imposed by the white ruling class and further reinforced by an African American patriarchal community.

By the same token, Pierre A. Walker (1995) brings special attention to the formal strategies Angelou uses in her book to face those institutionalized roles. For Walker, Angelou's autobiography is didactically narrated as "a sequence of lessons about resisting oppression, a sequence that leads Maya progressively from helpless rage and indignation to forms of subtle resistance, and finally to outright and active protest". (WALKER, 1995, p. 93). In this sense, Angelou's didactic lessons also endorse that racial segregation has been relentless in America for centuries, and as such it came to atrophy her black body since its inception. Self-hatred is then an inevitable corollary, leading to destructive feelings of low esteem to such an extent that she fancies herself a white girl.

She desperately needs to wake out of her “black ugly dream” and see that her hair is no longer kinky, but rather long and blond. She thinks of the hypnotizing effects of her light-blue eyes and the dazzling whiteness of her skin. (ANGELOU, 2015, p. 2-3).

As Mary Jane Lupton (1998, p. 56) puts it, Maia lives in a world which is based on rejection of her own race. Suzette A. Henke (2009, p. 108) also stresses out that Maia was prematurely oppressed by the overwhelming representation of white female beauty in 1930’s America. The truth is that black women have always been subjected to endless subliminal or clearly perceptible ideals of white beauty through the media, the very black community itself, and the society. To be young and black in Arkansas, she said, “meant, quite simply, to be lonely and to be doubly marginal—twice removed from the dominant power group and handicapped by a burden of racial and gender stereotypes”.

Malcom X (1990, p. 169), a major exponent of the Civil Rights movement, draws attention to the fact that the whites deliberately make African American hate their own identity, that is their African characteristics. As Malcom X sees it, the idea of blackness being ugly has a devastating effect on the formation of black identity, which is further accompanied by internalized racism. Referring to self-hatred within the black community, Malcom X underlines that:

We hated our heads, we hated the shape of our nose, we wanted one of those long dog-like noses, you know; we hated the color of our skin, hated the blood of Africa that was in our veins. And in hating our features and our skin and our blood, why, we ended up hating ourselves. And we hated ourselves. (1990, p. 169).

The lack of self-esteem found within the African American community, as shown above, helps to explain Maia’s initial helpless rage. First and foremost, it is worth reasserting that Maia’s story is narrated in retrospect. This alludes to the preponderant position held by the narrating “I” over the narrated “I”. As Marguerite became an adult, her lenses would magnify her understanding of the conflicts she grew with, and as such the segregating South would come out more realistic and her response to it hypothetically more incisive. Being distinctly a child then, however, she lacks the strength and resourcefulness of an older adult to fight back.

Marguerite’s uneasiness with her racist surrounding is subtly manifest in her initial protest. She described the unfair relation between the local authority and her oppressed community. It was when a “used-to-be sheriff” came to warn her grandma that

Willie had to lay low at night to avoid being lynched by some boys searching the community for a “crazy nigger” who had messed with a white woman. Marguerite never forgot how humiliating it was for her uncle to bend down and hide in chicken droppings even not having committed any crime. (ANGELOU, 2015, p. 17).

On another occasion, Marguerite senses a feeling of growing restlessness when she and Bailey were heading to town. They felt terrified as they reached the white part of town, like “explorers walking without weapons into man-eating animals’ territory”. (ANGELOU, 2015, p. 25). Segregating South was soon made visible to the eyes of young Black children. They feared crossing the path of white folks as if they could fall prey to ruthless slaves catchers. As Marguerite puts it:

In Stamps the segregation was so complete that most Black children didn’t really, absolutely know what whites look like. Other than that they were different, to be dreaded, and in that dread was included the hostility of the powerless against the powerful, the poor against the rich, the worker against the worked for and the ragged against the well dressed. (ANGELOU, 2015, p. 25).

Angelou also attests her strategy of subtle resistance in an attempt to reverse the superiority values of white folks even though such values still persist in their white mentality. She depicted the situation of some families of ‘powhitetrash’ who lived on her grandma’s farmland. She speaks of the lack of hygiene of the poor white people who came into the store filling the air with their strong body scents. Marguerite complained of the improper behavior of the white children crawling over the shelves and jangling around incessantly. She also disapproved of the liberty those young children took in the store and the fact that they treated her uncle and grandma by their first names. Young Marguerite narrates the most painful and confusing experience she had when some white children aped her grandmother:

Then one of them wrapped her right arm in the crook of her left, pushed out her mouth and started to hum. I realized that she was aping my grandmother. Another said, “Naw, Helen, you ain’t standing like her. This here’s it.” Then she lifted her chest, folded her arms and mocked that strange carriage that was Annie Henderson. Another laughed. “Naw, you can’t do it. Your mouth ain’t poched out enough. It’s like this.” (ANGELOU, 2015, p. 30).

Unable to respond with violence to that insolent attitude, Marguerite remained in a state of utter bewilderment. She felt as if her wrists were cuffed by a racial hierarchy which left no room for confrontation. She thought of a way to lash out at those children, grabbing the rifle and aiming at those who had unfairly triggered her frustration, but she remained numb with disbelief. So did her grandmother who avoided reacting

against those unscrupulous white children. As grandma had grown in age and experience, she knew how to deal with white folks. She taught Marguerite and Bailey that the less they said to white folks the better. So, to respond to that childish impertinence, Marguerite's grandmother started singing "Then she began to moan a hymn. Maybe not to moan, but the tune was so slow and the meter so strange that she could have been moaning". (ANGELOU, 2015, p. 30). As the white children continued their disrespectful behavior, grandma "sang on. No louder than before, but no softer either. No slower or faster." (ANGELOU, 2015, p. 31). When the girls got tired of mocking her, grandmother "hummed on and the apron strings trembled". Then she changed her song to "Bread of Heaven, bread of Heaven, feed me till I want no more" and some minutes later resumed singing "Glory, glory. Hallelujah, when I lay my burden down".

Sima Kamali (2018) reiterates Walker's categorization of Angelou's response to oppression. According to Kamali, Angelou's protest is expressed through her interaction with the older generation within the community. As shown above, Angelou also assumed her grandmother's nonviolent attitude, although she felt obliged to do so. Kamali emphasizes that Angelou's feeling is infused with her grandmother's ideology, one inherited from prior generation and supposed to be passed on to the younger one. It is then worth mentioning that that set of beliefs and values attributed to the black community is a tradition that goes back to the first African American slaves' mode of resistance.

In that regard, Angelou was sharp to reproduce the same nonviolent attitude adopted by the early proponents of the Civil Rights movement. In no way shall that be considered an inability of the African American community to aptly address the issue of racism and its limiting effects. Rigorous controls were exercised upon enslaved African Americans and death threat was always imminent. Disobedience was lethal, as slaves however a dear and necessary commodity were, to some extent, replaceable. Resistance was then built, not in terms of a direct conflict against the white ruling class, but as much secretive and subtle as possible. Although enslaved African Americans were erroneously thought to owe docility to their white masters, the strategy of nonviolent protest was meant to endure the excruciating and ignoble conditions of slavery. It may, as such, be considered a way to empower the seemingly black muted body through spirituality. In that respect, Kamali (2018, p. 64) is vehement in expounding her views on Angelou's subtle resistance, as she puts it:

Although she explains it through the perspective of her paternal grandmother, Angelou builds the basis of subtle resistance on being non-confrontational but still to a certain extent effective. While she addresses the criticism of nonviolent protest for not being aggressive and bold in confronting racist white people, Angelou credits the resistant strategy of this older generation in being the foundation for future models of protest, as will be demonstrated in the next stages. In addition, the lexical choices made to describe her grandmother's ideology about white people is rooted in the master and slave hierarchy of the antebellum era, which implies that Angelou is paying tribute to her ancestors for their culture of resistance. The final rhetorical question emphasizes the importance of this tradition of resilience and resistance as an integral part of black American culture since the days of slavery, as discussed in the slave narrative tradition section. (KAMALI, 2018, p. 64).

As Marguerite grew older, she was no longer under the umbrella of age which, in theory, should protect her from such an oppressive racial prejudice. That all kind of interpersonal relationships within the community were interspersed with social and racial abrasions would soon be interpreted by young Marguerite as a shameful experience meant to bruise her self-esteem. Her indignation was intensified when she became witness to cases of overt collective discrimination within the community. But at times, Marguerite would find ground to believe that there might be hope beyond those thorny hills she had to climb. As symbolized by Dunbar's caged bird, Marguerite does not want to give in to social injustice, but to beat her bars and break free.

In her quest for identity, Marguerite found resonance for herself in a woman with distinctive qualities. But even when she found admiration for a Black woman, Mrs. Berta Flowers, she still used white folks' beauty as a parameter. Speaking of her, Marguerite claimed that "She was thin without the taut look of wiry people, and her printed voile dresses and flowered hats were as right for her as denim overalls for a farmer. She was our side's answer to the richest white woman in town". (ANGELOU, 2015, p. 93). In this sense, she found Mrs. Flowers a distinguished-looking woman. Mrs. Flowers was a laudable role model within the community, one that would even match an illegitimate standard of white beauty impinged upon the African American community. Furthermore, she sowed a fertile field with seeds of hope and knowledge that would help forge an unbreakable ego, as quoted below:

She appealed to me because she was like people I had never met personally. Like women in English novels who walked the moors (whatever they were) with their loyal dogs racing at a respectful distance. Like the women who sat in front of roaring fireplaces, drinking tea incessantly from silver trays full of scones and crumpets. Women who walked over the 'heath' and read morocco-bound books and had two last names divided by a hyphen. It would be safe to say that she made me proud to be Negro, just by being herself... She acted just as refined as whitefolks in the movies and books and she was more beautiful, for none of them

could have come near that warm color without looking gray by comparison. (ANGELOU, 2015, p. 95).

If one reads between the lines, it then becomes apparent that Angelou praises here the kind of Western culture that brought knowledge into her life. Even though she turned to her racial background as the backstage of her literary work, it remains true that she was culturally imbued with and made a certain representation of an enriched westernized formation. In clear opposition to those knowledge sharing sessions, she recalls the low quality of Black school education when she was enrolled in Toussaint L'Ouverture School. There she was astounded by the ignorance of her classmates and the discourtesy of the teachers. (2015, p. 64). At Stamps, although a much smaller town, education was of a higher standard and teachers were much friendlier. In St. Louis, teachers' engagement with student was rather limited.

All in all, African American students were educated in segregated schools poorly funded and ill-equipped. It is then understandable that educational outcomes for African American students are a direct consequence of unequal access to teaching resources, teachers' academic background and school infrastructure in general. It is also arguable that such a deplorable state of affairs constitutes an active part of the institutionalized racism impregnated in all sociopolitical relations in the American society. In this respect, the entire community was victimized by an inequitable political structure that would hold the purse strings and government ensuring maximum utilization of resources in favor of the ruling class. That gross disparity was criticized by Angelou in her biographical book when she compared Lafayette County Training school with the white school. She claimed that "Lafayette County Training school distinguished itself by having neither lawn, nor hedges, nor tennis court, nor climbing ivy". (ANGELOU, 2015, p. 170) The sparsity of educational resources kept black students uneducated and untrained, left to perform menial work for low wages.

Another case of institutionalized racism which provoked indignation among black students was their graduation ceremony. It was a much expected occurrence, one meant to crown all their achievements and fill them with joy and pride. To their surprise, however, a white guest speaker, Mr. Edward Donleavy, went on stage to deliver a speech verging on institutionalized racism, referring in particular to the shameful distinction between white and black educational institutions in relation to their infrastructure and academic training. That was a poignant perturbation in Marguerite's life to see her prospects of a dignified career being darkened by a white politician. Of the black children

then the authorities had a preconceive view which tarnished their most innocent dreams. On that matter Angelou commented that:

It was awful to be Negro and have no control over my life. It was brutal to be young and already trained to sit quietly and listen to charges brought against my color with no chance of defense. We should all be dead. I thought I should like to see us all dead, one on top of the other. A pyramid of flesh with the whitefolks on the bottom, as the broad base, then the Indians with their silly tomahawks and teepees and wigwams and treaties, the Negroes with their mops and recipes and cotton sacks and spirituals sticking out of their mouths. The Dutch children should all stumble in their wooden shoes and break their necks. The French should choke to death on the Louisiana Purchase (1803) while silkworms ate all the Chinese with their stupid pigtailed. As a species, we were an abomination. All of us. (ANGELOU, 2015, p. 180, 181).

To the entire school dismay, the grim reaper had come onto stage to threaten their future with its bloody scythe. However, as cited above, spirituality was a powerful weapon African American had to fight back and assure their survival. And such response came out from the juvenile voice of Henry Reed who sang out the communal song “Lift every voice and sing” written by James Weldon Johnson.<sup>75</sup> Angelou stressed how that sound lifted their spirits. As she exclaimed, “We were on top again. As always, again. We survived. The depths had been icy and dark, but now a bright sun spoke to our souls. I was no longer simply a member of the proud graduating class of the 1940; I was a proud member of the wonderful, beautiful Negro race”. (ANGELOU, 2015, p. 184)

On another occasion, though, the African spirituality, the memory of the poets and the songs of old slaves did not come to rescue Marguerite from her physical suffering and psychological distress. She laid bare her deepest frustration the day she had to see a white dentist for the unbearable pain of her decaying teeth. And to add insult to injury, first Marguerite and her grandmother had to follow the lane to go to the backstairs of the dentist’s office. And as soon as they reached the back door, a young white girl disdained to come across them as they are colored people. Angelou found herself in a rather indignant situation when it “seemed terribly unfair to have a toothache and a headache and have to bear at the same time the heavy burden of Blackness”. (2015, p. 187). No matter how sick she was, they had to wait outside in the blazing sun, and when the dentist eventually opened the door one hour later, he blatantly declared “Annie, you know I don’t treat nigra, colored people”. (2015, p. 188) As Marguerite’s grandma tried to persuade

---

<sup>75</sup> Johnson was an African American writer who wrote poems and spirituals of Black culture. Johnson’s poem “Lift every voice and sing” was dubbed “The Negro national anthem” because it represented the quest for freedom and emancipation of the African American community.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Lift\\_Every\\_Voice\\_and\\_Sing](https://en.wikipedia.org/wiki/Lift_Every_Voice_and_Sing)



him otherwise, he incisively proclaimed “Annie, my policy is I’d rather stick my hand in a dog’s mouth than in a nigger’s”. (ANGELOU, 2015, p. 189).

The moment the caged bird would eventually beat the bars and make a break for freedom was when Marguerite thought of becoming a streetcar conductor. When her mother reacted negatively to her idea by reminding her that colored people were not accepted on the streetcars, Marguerite wanted to claim an immediate fury “which was followed by the noblest determination to break the restricting tradition”. (ANGELOU, 2015, p. 265) As she said, she first felt disappointed but soon “gradually ascended the emotional ladder to haughty indignation, and finally to that state of stubbornness where the mind is locked like the jaws of an enraged bulldog”. (2015, p. 265) Of that final conflict Marguerite came out a victor. She did not give in to the institutionalized racism, she confronted the silly clerk instead. She thought the incident was a recurring stupid nightmare, an illegitimate conspiracy against African Americans. As she clearly puts it out:

The Black female is assaulted in her tender years by all those common forces of nature at the same time that she is caught in the tripartite crossfire of masculine prejudice, white illogical hate and Black lack of power.

The fact that the adult American Negro female emerges a formidable character is often met with amazement, distaste and even belligerence. It is seldom accepted as an inevitable outcome of the struggle won by survivors, and deserves respect if not enthusiastic acceptance. (ANGELOU, 2015, p. 272).

Maia Angelou was one of the most expressive literary voices of America. At an early age, she was sent to Stamps, Arkansas to her grandmother’s house after the divorce of her parents. Although she was carefully raised by her grandmother, she felt abandoned and displaced. A feeling she realized that was rooted in slavery and economic migration from the Southern to Northern part of America. She was still a child when she witnessed the unbearable social injustice that African Americans had to endure, and in response her biographical oeuvre became an unremitting lifelong struggle against institutionalized racism.

Angelou’s reaction to institutionalized racism gradually changed during her life. She knew it would not be easy to grow up in segregating South where no one got exempted from the burden of racial awareness. People of all age, indeed, suffer the social, political, and economical consequences of being part of a racially marginalized group, a burden which has never been lightened, not even for an innocent child. Nevertheless, the submissive responses from the marginalized group do not mean that they cowardly

accepted the position of dominance of the ruling class. In fact, it was the only way they found to assure the survival of the race through silent resistance.

As shown above, Dunbar's caged bird is a metaphor which represents the struggle of the African American people to break the social and physical constraints which keep them at the margin. As Angelou puts it, though, confronting the whites was not considered a wise thing for African American. The author herself was filled with indignation when she saw the poor white children deliberately aping her grandmother, calling her by her first name and showing no respect. Her indignation grew in acidity when she was rejected by the white dentist refusing to heal her teeth while she was agonizing in pain. She then witnessed the collective resentment of her school when a white authority delivered a racialized speech on graduation day. Nevertheless, her most incisive reaction was when she wanted to become a streetcar conductor. She did not accept the discriminating attitude of the white clerk. She wanted to put an end to all that injustice and that was when she had the noblest determination to break the restricting tradition. Through her biographical oeuvre and her contributions to the Civil Rights movement, Maia Angelou held a torch of freedom to light the obscurantism of segregated America.

## References

ANGELOU, M. **I Know Why the Caged Bird Sings**. New York: Penguin Random House, 2015.

BEJAN, R. **Nigrescence: Mapping the Journey in Maya Angelou's I Know Why the Caged Bird Sings**. In Bloom's Modern Critical Views: Maya Angelou. New York: New Edition, Infobase Publishing, 2009.

BETHEL, E., R. **Promiseland: A Century of Life in a Negro Community**. Philadelphia: Temple University Press, 1981.

BLOOM, H. **Bloom's Modern Critical Views: Maya Angelou**. New York: New Edition, Infobase Publishing, 2009.

DUNBAR, P. L. **Sympathy. The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar**. Produced by Leonard Johnson and the Online Distributed Proofreading Team, 2006.

HENKE, S. A. **Maya Angelou's Caged Bird as Trauma Narrative**. In Bloom's Modern Critical Views: Maya Angelou. New York: New Edition, Infobase Publishing, 2009.

KAMALI, S. J. **The Caged Bird Sings On: The Political Voice of Maya Angelou's Autobiographical Oeuvre**. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy

University of Sussex School of History, Art History and Philosophy American Studies Department, may 2018.

LUPTON, M. J. **Maya Angelou: A Critical Companion**. In *Critical Companions to Popular Contemporary Writers*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 1998.

McMURRY, M. K. Role-Playing as Art in Maya Angelou's "Caged Bird". **South Atlantic Bulletin**, v. 41, n. 2, may, 1976, p. 106-111. <https://www.jstor.org/stable/3198806>.

MALCOM X. **Malcolm X Speaks**. New York: Grove Press. 1966.

WALKER, P. A. Racial Protest, Identity, Words, and Form in Maya Angelou's *I Know Why the Caged Bird Sings*. **College Literature**, v. 22, n. 3, Race and Politics: The Experience of African-American Literature, oct., 1995, p. 91-108. <https://www.jstor.org/stable/25112210>

## CONFLITOS E RESILIÊNCIA EM *I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS*, DE MAIA ANGELOU

### Resumo

Maia Angelou fala como conseguiu superar suas incertezas e estabelecer sua identidade ao tornar-se uma mulher adulta. Quando jovem, teve que lutar contra as barreiras impostas por uma sociedade sexista e racista. Para Angelou, não foi nada fácil confrontar o racismo institucional e sobreviver com a segregação racial dos Estados Unidos. Logo na infância, sentiu-se abandonada quando seus pais se separaram e teve que ser criada pela avó em Stamps. Enquanto crescia com a segregação no Sul, tinha complexo de inferioridade por se achar feia e desajeitada. Ela se imaginou acordar de um pesadelo em que uma linda garota branca tinha sido amaldiçoada por uma fada má, invejosa de sua beleza, e transformada em uma garota negra desproporcionada, com cabelo crespo e dentes desalinhados. Maia Angelou fala de seu sentimento de não pertencimento em relação aos lugares onde cresceu e à sua família. Ela testemunhou o desapontamento dos negros americanos marginalizados e alvo fácil do racismo institucionalizado e das desigualdades sociais. Entretanto, ela não deixou de denunciar o clima de insegurança em que vivia quando o impacto traumático de uma violência sexual gerou muita desconfiança da comunidade machista. Em geral, a bibliografia de Maia Angelou explorou suas vivências levando em conta o tratamento desigual da comunidade negra na sociedade americana.

### Palavras-chave:

Conflitos. Resistência. Preconceito