



21753903

Desenredos

www.**desenredos**.com.br
uma revista de cultura e literatura

44





colaboradores

Adriano Lobão Aragão
Ana Francisca Rocha
Bruno Lima Pereira
Eduardo Canesin
Heloísa Melo
Herasmo Braga de Oliveira Brito
João Carlos de Carvalho
João Wilker
Léia do Prado Teixeira
Lucas Neiva
Venus Brasileira Couy
Wanderson Lima

Desenredos

www.desenredos.com.br
ano XVII - número 44
janeiro 2025
ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal

capa e programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal
Alfredo Werney Lima Torres
Fábio Galera
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Laís de Sousa Romero
Maria Ilza da Silva Cardoso
Newton de Oliveira Lima
Rodrigo da Costa Araújo
Rodrigo Petronio
Wilker Marques

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

índice

POESIA

A VOLTA DO PARAFUSO E OUTROS POEMAS | 7

Venus Brasileira Couy

ARQUITETURA HOSTIL | 14

João Wilker

PROSA

RECORVIVÊNCIAS | 15

Lucas Neiva

QUINTA-FEIRA | 21

Heloísa Melo

TRADUÇÃO

5 minicontos de AUGUSTO MONTERROSO | 24

Wanderson Lima

RESENHA

GATOS, FRONTISPÍCIOS E OUTROS BICHOS | 31

Uma leitura de *Tem um gato no frontispício*, de Sofia Mariutti
e Vitor Rocha

Adriano Lobão Aragão

ARTIGO ACADÊMICO

A INFLUÊNCIA DO CONCRETISMO NA OBRA
CABEÇA DE SOL EM CIMA DO TREM, DE THIAGO E | 35

Bruno Lima Pereira

A CHEGADA DO VISITANTE | 62

Itinerários algorítmicos para o “sucesso” em tempos de autoritarismo

Eduardo Canesin

O ESTRANGEIRO | 86

A singularidade do protagonista sob a ótica da Análise do Discurso

Léia do Prado Teixeira

Herasmo Braga de Oliveira Brito

A LITERATURA E O CINEMA EXPLORAM O DUPLO | 119

A dinâmica comparada no ensino em sala de aula a partir
da construção da consciência de si no andamento dos enredos

João Carlos de Carvalho





A VOLTA DO PARAFUSO e outros poemas

Venus Brasileira Couy

A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO

Perguntaram a Janis Joplin por que ela gritava tanto,
ela respondeu que era preciso,
pois ninguém a ouvia,
precisarei também gritar quando o sol nasce e se põe
e ainda nos intervalos?
E se o grito vem em verso, usa ponto final e surdo?
Nijinski queria dançar “e Deus disse: basta!”
A outra volta do parafuso segue na contramão
em passos de camurça e poá.

“Todos devemos fazer um poema a Adélia Prado”,
consultar o dicionário de sinônimos,
o de antônimos,
marcar os verbetes,
pentear os cabelos,
seguir os mapas,
escovar os dentes,
ler as bulas,
escamar os peixes,
dormir cedo,
e se a morte for um grande sono?

Os pensamentos passavam vestidos de percal,
“enquanto descongelava o freezer”.

Esquece tua infância,
as brincadeiras de cavalinho com o pai
e os risos da menina
que só queria cavalgar nas pernas ritmadas do pai,
o jornal do prédio da Avenida Augusto de Lima,
de cuja confecção os pequenos jornalistas se ocupavam
e de um andar ao outro corriam
e exibiam pautas urgentíssimas dependuradas
[sob os braços,
vez por outra a edição do jornal vinha premiada
com jujubas e júbilos de oh,
tinha oito anos a redatora-chefe e datilografava,
datilografava, até surgirem calos nos dedos
ou os propósitos ficarem presos
[em algum pente de madeira.

Esquece tua adolescência,
os “dezessete anos femininos” e o enigma a abotoar a blusa,
o bar do Lulu, onde tudo parecia sem hora
sob a gargalhada das garrafas,
as sessões quase diárias de cinema,
as livrarias mapeadas em circuito,
os passeios de moto e o sexo sobre a moto
e a cara de espanto do carona que falava francês.

Esquece aquele amor,
aquele que assalta o dia
e a noite
e se espalha pelos versos
sem se importar com a métrica.

“Amanhã é véspera”,
as chaves estão guardadas,
eram apenas rabiscos sobre o papel.

O NADA

O nada acena e diz: vem,
vem com os olhos fuliginosos
e sobranceiras de papel,
antes que a nódoa da noite
roube a visão dos homens
e as galáxias celestes se afastem.

O nada se recosta sobre a almofada e diz: vem,
vem com as costas pintadas de vermelho rubi
e risque o fósforo do escrito.

O nada desliza sobre a parede e diz: vem,
encha os copos vazios
e desenhe sobre as bordas
a pupila das pedras.

A CASA E A RUA

Em casa, penso na rua,
os semáforos seminus,
as sombrinhas soltas e as bem fechadas
dentro das bolsas,
as calçadas e os cheiros das calçadas,
os casacos de frio,
os passos de todas as medidas,
os homens e os animais sob as marquises,
as placas que é preciso interpretar,
os carros velozes e outros nem tanto,
as sirenes,
as ambulâncias.

Qual é o lugar do poema que também estende o chapéu?
É ao lado dos doentes?
Dos transeuntes?
Dos que vivem a rua?
Dos mortos?
Junto aos insetos?
Interrogo os percevejos
e recolho respostas reticentes,
entre anotações
e o amanhecer do dia.

Na rua, penso na casa,
Que espessura terão as coisas atrás da porta?
Que dimensão humana os talheres postos
[simetricamente à mesa flagrarão?
Que fato inédito ou talvez estranho cada guardanapo
[dobrado ao meio dirá ao outro?
Que epíteto a cadeira junto à janela proferirá perto
[de teu corpo e voz?
Zapeio os canais de TV
e paro o controle no canal Off,
O que trazem as ondas do mar que assistem às noites
[antes do sono?
“Dormir, sonhar, talvez”,
É possível rebobinar o desejo na fita K7?
Os gatos passeiam entre as pernas
sob o olhar dos pêssegos.

Deu no Estadão que “um condomínio residencial em Itapeva, município no interior de São Paulo, que se tornou reduto de milionários na pandemia, recebeu uma praia artificial capaz de produzir diferentes tipos de ondas, com a promessa de deixar satisfeito até mesmo um surfista profissional”,
No centro de São Paulo aumentam o número de famílias sem teto que perderam o emprego durante a pandemia,
Na Praça da Estação um menino tenta fazer o dever de casa com o celular emprestado enquanto o sinal não cai,

João Marcos, em Ibitaré, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, retira do saco de 15 Kg ração de cachorro para comer,

João Marcos coloca a ração canina na palma das mãos
e depois a leva à panela,
e depois ao fogo,
e cozinha a ração com feijão
à espera também da sua hora do almoço.

Colo o ouvido no asfalto
e escuto a cidade,
as ruas tristes e alegres
os bancos de praça vazios e os habitados,
tua fraqueza o craque fumou,
Isaac seria sacrificado e não foi,
no lugar dele arranjaram uma ovelha,
uma ovelhinha de nada.

Colo o ouvido no chão de casa,
o poema sangra aos domingos
e não recua.

VENUS BRASILEIRA COUY é poeta e ensaísta. Publicou, entre outros livros, *Nenhum* (7Letras, 2021) e *Quase poema* (7Letras, 2020).

ARQUITETURA HOSTIL

João Wilker

Trata-se isto de uma poesia:
indubitavelmente, certo,
um texto declamado em verso
com rima. Portanto, poesia, e portanto

Possui estrofe. Possui estrofe e ritmo.
ritmo dançante, inclusive, de cores variadas
e de plástico para que não corroa na chuva
e longo para que se possa tomar sombra
[quem gosta de poesia gosta de sombra, né?]

Ínfimo o leitor de inútil poesia
porque essa é a mais útil delas
gênero íngreme e úmido de lágrimas

Perdoa, era necessário encher de agudos
para que não durmam mendigos
debaixo do poema

RECORVIVÊNCIAS

Monólogos literários na quarentena

Lucas Neiva

COMO A PERSONAGEM de Clarice Lispector, adio sempre o momento de escrever. Escrever dói, tira a energia, machuca. É como se em cada letra escorresse um pouco do meu sangue. Evito, portanto, uma hemorragia. Mas, parafraseando Nélide Piñon, o escriba não deve desprezar os artefatos que a vida deposita em sua porta. É próprio do seu fazer se debruçar sobre esses instrumentos. Não me considero escriba. A palavra me é sagrada demais. Porém, nesses tempos de isolamento social, resolvi escrever. Escrevo, talvez, para buscar um pouco de equilíbrio. Faço mil malabarismos para não cair. Em minha volta tudo despenca impiedosamente. Tudo está solto. E eu, que por natureza não me prendo a nada, me chacoalho. Nossas certezas estão friamente abaladas. Crises políticas, sociais, econômicas. Um país dividido. Um barco à deriva levado pelo mar bravo e sem comando, apesar dos comandados. Crise na saúde pública. Mortes. Pandemia. Angustio-me profundamente.

Por isso, enquanto caminho pelo velho sítio da família – meu refúgio nessa quarentena-, olho para as montanhas abundantes na região da serra, procurando, quem sabe, por alguns anéis de fumaça que possam sinalizar a presença de um Bolseiro. Almejo encontrar apenas uma casinha acolhedora para me refugiar desse turbilhão. Casa não! Quero uma toca encravada no flanco de uma

colina, habitação de um Hobbit, porque isso significa conforto, aconchego, sossego (pelo menos até a visita de um velho mago).

Em outros momentos, me surpreendo olhando atento as mobílias antigas, principalmente para os velhos guarda-roupas da casa, esperançoso de ser um daqueles feito com madeiras de uma macieira encantada. Daqueles que possibilitam a passagem para Nárnia. De lá traria uma maçã mágica para curar a humanidade doente. Sou o destemido menino Digory em busca da salvação da mãe terra.

Nas noites em que as estrelas aparecem, me deito no chão para contemplá-las. Encantado, como se fosse a primeira vez que as vejo, oro. Oro agradecido ao Eterno, cuja presença sinto nos variados desenhos que esses pontos luminosos formam no céu. Minha insignificância fica evidente diante disso tudo.

Há calmaria no céu. No deslizar ligeiro e calmo das estrelas cadentes. Como diria Rosa, no devagar depressa das horas, a lua vai nascendo lentamente. Mas quando meus olhos míopes notam, ela já é rainha do céu todo. Compungido por isso, rechaço minha feroz ansiedade. Não admito me debater dentro no meu ínfimo ser.

Por entre as estrelas, procuro algum ponto mais luminoso que, pisca-piscando, possa me indicar que é a Sputnik II. Desejo ouvir os latidos da cadela Laika, que imagino estar abanando o rabo para mim, pedindo para descer à terra. Mas eu a aconselho a ficar lá, ainda que só.

Nesses passeios noturnos, procuro também pelo asteroide B612. Converso com o seu habitante mais ilustre. Conto a ele tudo pelo qual passamos nesses tempos tenebrosos. Meu amigo chora comigo. Sente-se só no seu planetazinho, quer viver no planeta azul. Contudo, o convênço de que aqui está tudo muito cinza.

Na roça, os dias escorrem lentos. Não há muitas novidades, nada novo. Mas, para mim, esse tempo de quarentena tem sido um período de constante “redescobrir” e “reviver”. Depois de mais de 15 anos, fico, na companhia de meus pais, um mês ininterrupto nesse lugar que me ninou desde sempre. Isso me alegra.

Em meio ao caos, consigo um pouco de repouso e felicidade. Meus pais me mimam o tempo todo. É como se quisessem aproveitar esse tempo de quarentena para suprir toda a ausência dos anos em que estive longe deles. Me sinto amado. Ao mesmo tempo sinto perder minha identidade. Fico deslocado e desconcertado junto deles. Procuro também agradá-los ao máximo, converso, abraço, acaricio. Recordamos os antigamentos e damos boas risadas. Coisas de quando eu e minhas irmãs éramos crianças. Tudo está guardado com toda sacralidade que tais memórias exigem.

Pesa a saudade da minha vó. Como ela era mestra! Mestra em descascar uma laranja sem deixar a casca se partir. A fruta saía ilesa, sem nenhum machucado. Era mestra em apanhar o maior número de abacates num cesto improvisado feito com o bojo da saia comprida que usava. Era mestra também em jogar o feijão da peneira para o ar a fim de que o vento tirasse as últimas palhas.

Eu olhava aquilo fascinado, numa fração de segundo aos grãos formavam uma pequena cortina no céu e nenhum deles caía no chão. A vó repetia esse gesto com um gingado na cintura. O café era ela quem torrava. Ninguém além dela sabia o ponto exato da torragem. Por isso, após terminar o serviço, ela guardava repouso. Não tomava água até o dia seguinte. Era arquiteta profissional ao montar torrezinhas com sabugos de milho para entreter a meninada. Depois de sua morte, essas maestrias não nunca foram iguais.

Meus conhecimentos acadêmicos de nada me servem aqui. Por isso, procuro escutar outros saberes. Com meu pai, aprendo sobre a serenidade, a paciência e a fé. A vida para ele transcorre calma, pacífica e sem atropelos. Tão diferente de mim, que eu chego a desejar ser ele por algum tempo, só para aliviar meus fardos. A fé rega-lhe todos os âmbitos da vida, dos relacionamentos afetivos ao plantio das sementes. Tudo lhe é sagrado, o que me constrange. Além disso, meu pai é poeta. Sabe uma infinidade de trovas, versos e poeminhas que lhe foram ensinados quando criança. Para cada situação, como bom intérprete do momento, emprega uma dessas composições, seja para suavizar ou alegrar o instante. Eu, admirado, assisto com reverência a essas interpelações dele. Subjugo minha parca memória, incapaz de recitar um verso de Fernando Pessoa de cor.

Minha mãe me ensina a ousadia - que não sou muito afim. Me ensina, principalmente, a resignação. Diante de toda adversidade pela qual passou desde a infância, não lhe sobraram remorsos

e ressentimentos. A alegria e a gratidão pelo que ela é hoje são maiores do que todas as dores anteriores. Acho que a melhor descrição para minha mãe é o poema de Cora Coralina que diz “eu sou aquela mulher a quem o tempo muito ensinou. Ensinou a amar a vida e não desistir da luta, recomeçar na derrota, renunciar a palavras e pensamentos negativos”. Imagino Cora escrevendo essa poesia inspirada na vida de minha mãe.

Aprendo também com a Pretinha, nossa cadela matriarca. Me sento na cadeira da varanda e desfruto da sua agradável companhia – até ela ser contrariada. Fico comparando Pretinha e Baleia. A primeira tão gorda, a segunda, magérrima, de ver ossos. Ambas inteligentes. Fato. Penso no amor abnegado dessas criaturas e choro com a morte de Baleia. Passo a ser um membro daquela família de retirantes. Sofro

com eles. Penso, sobretudo, no menino mais novo diante da ausência da cadelinha peregrina.

Nas tardes limpas, quando o azul é anil, tal como Cecília Meireles via através de suas janelas, ando por estradas e trilhas, pelos quais percorri na minha infância. Certifico a permanência de penedos que escalei, de árvores que foram meus esconderijos, castelos, gigantes, moinhos de vento. Colho as amoras que as amoreiras rasteiras gentilmente me oferecem pelo caminho. Não me são tão saborosas como eram antigamente. Por isso, busco inutilmente em uma após a outra o gosto do meu tempo de criança.

Nestes momentos, olho para o céu e, num ato de confiança, vejo um falcão peregrino em voo rasante. Desejo que seja um daqueles que tem o controle de fendas temporais e que cuidam de crianças peculiares. Penso na possibilidade de uma dessas fendas me dar a oportunidade de voltar a momentos tão felizes da minha infância.

[...]

[...]

LUCAS NEIVA DA SILVA é professor efetivo da Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais, Doutorando em Estudos Literários e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: lucasneivaport@gmail.com

QUINTA-FEIRA

Heloísa Melo

E FOI ENTÃO, em uma quinta-feira qualquer, que tudo mudou. Você mudou, eu mudei, nós mudamos. Mudamos tanto que ficamos irreconhecíveis, como se o tempo tivesse esculpido novas versões de nós mesmos, e as antigas, aquelas que eram só um, desapareceram. Antes, éramos apenas um, juntos, inseparáveis, flutuando nas nuvens de um amor imenso, onde tudo parecia possível, onde o mundo conspirava para que nossos passos fossem sempre na mesma direção. Nos amávamos com uma intensidade que ninguém jamais entenderia, como se nosso amor fosse a única verdade do universo.

O tempo trouxe o selo de Saturno, nossas alianças que simbolizavam o compromisso eterno, mas, como o vento, que em sua natureza imprevisível arrasta tudo sem aviso, elas foram levadas, uma a uma, até desaparecerem. O calor que antes aquecia os nossos corações agora cedeu lugar ao frio. O frio, que invadiu os corredores da casa e, sem perdão, se instalou em nossos corações. O vazio tomou o espaço onde antes havia risos e promessas.

E foi então, em uma quinta-feira qualquer, que o silêncio se fez, pesado e profundo, entre nós. O que antes era um só, agora não passava de duas almas perdidas, vagando no abismo da solidão. Nos olhamos pela última vez, sem palavras, com os olhos carregados de dor, mas com um alívio secreto, como quem percebe que a batalha já acabou. Dissemos adeus ao que construímos juntos, ao que um dia foi nossa verdade, e decidimos, em um gesto de coragem, que éramos melhores sozinhos. E, assim, o amor que um dia nos uniu se desfez nas sombras, enquanto o vento sussurrava ao longe, como se soubesse que até os melhores amores podem se perder no tempo.



5 MINICONTOS DE AUGUSTO MONTERROSO

Traduzidos por Wanderson Lima

VACA

Quando outro dia estava no trem me ergui de súbito feliz sobre minhas duas pernas e comecei a bater palmas de alegria e a convidar a todos para ver a paisagem e contemplar o crepúsculo que estava maravilhoso. As mulheres e as crianças e alguns senhores que interromperam sua conversa me olhavam surpresos e riam de mim mas quando me sentei novamente em silêncio não podiam imaginar que eu acabara de ver distanciar-se lentamente à beira do caminho uma vaca morta mortinha sem ninguém para enterrá-la ou quem publicasse suas obras completas ou lhe fizesse um discurso sincero e comovido sobre o quão boa tinha sido e por todos os esguichos de leite fumegante com os quais ajudou que a vida em geral e o trem em particular seguissem em frente.

VACA

Cuando iba el otro día en el tren me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas y empecé a manotear de alegría y a invitar a todos a ver el paisaje y a contemplar el crepúsculo que estaba de lo más bien. Las mujeres y los niños y unos señores que detuvieron su conversación me miraban sorprendidos y se reían de mí pero cuando me senté otra vez silencioso no podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido y por todos los chorrillos de humeante leche con que contribuyó a que la vida en general y el tren en particular siguieran su marcha.

O RAI0 QUE CAIU DUASVEZES NO MESMO LUGAR

Era uma vez um Raio que caiu duas vezes no mesmo lugar; mas descobriu que a primeira vez já havia causado dano suficiente, que já não era necessário, e se chateou muito.

EL RAYO QUE CAYÓ DOSVECESEN EL MIS MO SITIO

Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho.

CAVALO IMAGINANDO DEUS

Independentemente do que digam, a ideia de um céu habitado por Cavalos e presidido por um Deus com figura equina repugna ao bom gosto e à lógica mais elementar, ponderava o Cavalo dias atrás.

Todo mundo sabe – continuava em seu raciocínio – que se os Cavalos fôssemos capazes de imaginar Deus o imaginaríamos em forma de Cavaleiro.

CABALLO IMAGINANDO A DIOS

A pesar de lo que digan, la idea de un cielo habitado por Caballos y presidido por un Dios con figura equina repugna al buen gusto y a la lógica más elemental, razonaba los otros días el Caballo.

Todo el mundo sabe – continuaba en su razonamiento – que si los Caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios lo imaginaríamos en forma de Jinete.

O BURRO E A FLAUTA

Uma Flauta estava jogada no campo há tempos, sem que ninguém a tocasse, até que um dia um Burro que passeava por ali bufou forte sobre ela fazendo-a emitir o som mais doce de sua vida, isto é, da vida do Burro e da Flauta.

Incapazes de compreender o que havia acontecido, já que a racionalidade não era seu ponto forte e ambos acreditavam na racionalidade, depressa se separaram, envergonhados do melhor que um e o outro haviam feito durante sua triste existência.

EL BURROY LA FLAUTA

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

ORIGEM DOS ANCIÕES

Outra tarde um menino de cinco anos explicava a um menino de quatro que entre muitos deles se mantém a mais rigorosa pureza sexual e nem sequer se tocam entre si porque sabem – ou creem saber – que se por acaso se descuidam e se deixam levar pela paixão típica da idade e se copulam, o fruto inevitável dessa união antinatural é infalivelmente um velhinho ou uma velhinha; que assim se diz que nasceram e nascem os idosos que vemos nas ruas e nos parques todos os dias; e que talvez essa crença obedecesse a que as crianças nunca veem a seus avós jovens e a que ninguém lhes explica como estes nascem ou de onde vêm; mas que na realidade sua origem não era necessariamente essa.

ORIGEN DE LOS ANCIANOS

Un niño de cinco años explicaba la otra tarde a uno de cuatro que entre muchos de ellos se mantiene la más rigurosa pureza sexual y ni siquiera se tocan entre sí porque saben – o creen saber – que si por casualidad se descuidan y se dejan llevar por la pasión propia de la edad y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita; que en esa forma se dice que han nacido y nacen todos los días los ancianos que vemos en las calles y en los parques; y que quizá esta creencia obedecía a que los niños nunca ven jóvenes a sus abuelos y a que nadie les explica cómo nacen éstos o de dónde vienen; pero que en realidad su origen no era necesariamente ése.

Fonte dos textos aqui traduzidos: MONTERROSO. Augusto. *Cuentos, Fábulas y lo demás es silencio*. Barcelona: RBA Libros, 2014.

AUGUSTO MONTERROSO (1921 - 2003) foi um escritor hondurenho, naturalizado guatemalteco, conhecido pelas suas coleções de contos e fábulas escritas com extrema concisão e poeticidade, nas quais une um domínio técnico do idioma e uma ironia incomuns. Foi admirado e comentando por grandes escritores do universo hispânico, como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez e Enrique Vila-Matas. No Brasil, foram publicadas de Monterroso as obras *O resto é silêncio* (2011), *A ovelha negra e outras fábulas* (1983 e 2014) e *Obras completas (e outros contos)* (2022).

WANDERSON LIMA é professor e escritor. Doutor em Literatura Comparada pela UFRN, estuda as confluências entre mito, literatura e cinema. Publicou, entre outros, *Ensaio sobre literatura e cinema* (Horizonte, 2019) e a obra poética *Palinódia* (Elã, 2021).

GATOS, FRONTISPÍCIOS E OUTROS BICHOS

Uma leitura de
Tem um gato no frontispício,
de Sofia Mariutti e Vitor Rocha

Adriano Lobão Aragão

UMA MISTURA de cachorra, girafa e zebra. Assim se define Sofia Mariutti na orelha de seu livro *Tem um gato no frontispício*, desenvolvido em parceria com o ilustrador (ou melhor, leão com patinhas de formiga) Vitor Rocha. Um convite ao manuseio, ao convívio com o objeto livro e seus jargões editoriais de maneira muito divertida e que desperta bastante a imaginação. Nesse sentido, o lúdico é sua matéria essencial, seja no texto sintético e descontraído ou nas ilustrações, que evocam os traços e as cores características de desenhos infantis.

Em frases breves e bem humoradas, sempre remetendo a animais, a linguagem utilizada é voltada para a autorreferencialidade que se desdobra para além do próprio livro. Ao mencionar os bichos, indicando as páginas e os lugares que ocupam (e podem estar bem antes ou depois; daí o mencionado convite ao manuseio), seja a lagarta na lombada, o elefante na quarta capa ou, é claro,

o gato no frontispício, somos levados ludicamente a percorrer o livro para constatar se tal bicho efetivamente se encontra no local indicado.

Questionada sobre o processo de elaboração do livro, Sofia respondeu que “o texto tinha a ideia de brincar com essas palavras malucas, colofão, frontispício, e fazer um jogo de procurar e achar bichos pelas partes do livro, para conhecê-las melhor. Mas a pergunta final, ‘e no miolo, o que é que tem?’ era muito genuína, porque eu não tinha ideia do que ia ter no miolo. Cada página ia falar de alguma parte do livro, mas o que ia estar ilustrado nessa página? Aí, junto com o Vitor Rocha, as editoras, designer e produtora gráfica da Baião, tivemos essa ideia de contar na história ilustrada como um livro é feito. E aí apareceram os personagens – o cachorro escreve, as zebras editam, o leão ilustra, e assim por diante. Foi um processo muito maluco com vários nós na cabeça no meio do caminho!”

O Glossário e o Quem é quem (quem trabalha para os livros existirem) reúnem a maior parte dos textos, funcionando como uma espécie de apêndice da obra em si. Talvez até poderiam ser mais distribuídos ao longo do livro, mas creio que, da maneira como foram concebidos, podem funcionar muito bem como um convite para os pequenos leitores desenvolverem também os seus desenhos, retratando por exemplo as zebras (editoras), cachorras (autoras), dentre outros bichos envolvidos na feitura dos livros. E, particularmente, admiro bastante obras que implícita e

espontaneamente convidam o leitor a desenvolver atividades (escrita, reescrita, ilustração etc.). Dessa maneira, *Tem um gato no frontispício* é uma obra rica de possíveis desdobramentos, contribuindo bastante para o trabalho de leitura com e para crianças.

Nas palavras de Sofia, “a gente pensou em bichos que teriam afinidade com aquela atividade – tipo a coruja, que é sabidamente sabichona (desde o corujão do ursinho Pooh), a gente achou que fazia sentido ser a bibliotecária. Os polvos e lulas, que têm muitos braços, estão comandando as máquinas na gráfica. Mas alguns bichos entraram mais pelo som, então nem sempre faz o maior sentido do mundo.”

Vitor Rocha é ilustrador e designer. Tem formação pela Escola Panamericana de Artes e Design. Estudou letras na Universidade de São Paulo (USP) e foi bolsista no Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI), graduando-se na Sorbonne Université. Sobre seu trabalho em *Tem um gato no frontispício*, Vitor menciona que “que cada livro tem sua linguagem, se compõe de um universo próprio, com seus próprios códigos, rimas e brincadeiras. Por isso gosto de me aproximar de um projeto como esse imaginando quais são as regras que podem compor esse novo mundo. Pro *Tem um gato*, me parecia fazer sentido chamar a atenção pras cores que compõem o sistema de impressão (CMYK, ciano, magenta, amarelo e preto). Como o livro é bastante horizontal, me vi influenciado em minhas pesquisas por

pergaminhos japoneses, onde a leitura visual é mais contínua e onde a noção de profundidade se compõe pela sobreposição de planos. Claro que existem técnicas e manias que reaparecem no meu trabalho: gosto de chamar a atenção para os materiais, de alertar o leitor de que existe papel, matéria no desenho, isso dá esse efeito tortinho e (acredito mais espontâneo) pra ilustração.

Sofia Mariutti escreve, traduz e edita. Autora dos livros de poemas *A orca no avião* (Patuá, 2017) e *Abrir a boca da cobra* (Círculo de Poemas, 2023), além do ilustrado *Vamos desenhar palavras escritas?*, em parceria com Yara Kono (Companhia das Letrinhas, 2022).

Pelo visto, o lúdico e a referência aos bichos costumam estar bem presentes em sua escrita, como um frontispício, que “fica mais perto da frente do que do precipício. Também é conhecido como folha de rosto [...]. Ah, e às vezes a gente encontra um gato, um lindo gato no frontispício.”

REFERÊNCIAS

MARIUTTI, Sofia. ROCHA, Vitor. *Tem um gato no frontispício*. São Paulo: Baião, 2024.

MARIUTTI, Sofia. Depoimento concedido a Adriano Lobão Aragão. 4 jul. 2024.

ROCHA, Vitor. Depoimento concedido a Adriano Lobão Aragão. 6 jul. 2024.

ADRIANO LOBÃO ARAGÃO é professor do Instituto Federal do Piauí. Autor, dentre outros, de *Os intrépidos andarilhos* (romance) e *Destinerário* (poemas).

A INFLUÊNCIA DO CONCRETISMO NA OBRA *CABEÇA DE SOL EM CIMA DO TREM*, DE THIAGO E

Bruno Lima Pereira¹

RESUMO

O Movimento Concretista literário brasileiro iniciou nos anos 50 com os poetas precursores Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, ao produzirem a revista *Noigandres* (1952-1962), divulgando ideias concretistas no Brasil. Paralelamente, movimentos similares ocorriam na Europa, difundidos por poetas como Eugen Gomringer, cuja inspiração advém de Mallarmé, mais precisamente *Un coup de dès* (1897), poema-chave para a inauguração do movimento Concretista no Brasil e mundo. Nesta pesquisa, o objeto de análise é a obra *Cabeça de Sol em Cima do Trem* (2013) do poeta piauiense Thiago E, observando a influência do Movimento Concretista aos poetas contemporâneos na construção da poesia concreta e na elaboração de poemas visuais, em conversa com Philadelpho Menezes (1998), apresentando a poesia concreta como uma vertente da poesia visual, em diálogo teórico com os próprios poetas concretistas (2006). Dessa forma, a pesquisa analisa estruturalmente a influência da poesia concreta-visual nos poemas

¹ Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: brunollp18@gmail.com

“vruum” (n.p.), “obverse” (n.p.), “fome” (n.p.) e “sangue” (n.p.)², de Thiago E³.

Palavras-chave: Concretismo; Literatura Piauiense; Thiago E; Poesia.

ABSTRACT

The Brazilian literary Concrete Movement began in the 50s with pioneers poets Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Décio Pignatari, with the production of the *Noigandres* magazine (1952-1962), spreading ideas of the Concrete Movement in Brazil. In parallel, similar movements occurred in Europe, propagated by poets such as Eugen Gomringer, from which inspiration proceed from Mallarmé, more precisely *Un coup de dès* (1897), primary poem to the inaugurarion of the Concrete Movement In Brazil and the world. In this reserch, the object of analysis is the work *Cabeça de Sol em Cima do Trem* (2013) from The poet Thiago E, of the state of Piauí, watching the influence of the Concrete Movement to the contemporary poets in the construction of the concrete poetry and in the elaboration of visuals poems, in dialogue with Philadelpho Menezes (1998), presenting the concrete poetry while a trend of the visual poetry, In theoretical dialogue with their own concrete poets (2006). In this way, the research analyzes the structure and the importance of the visual concrete poetry on these poems: “vruum” (n.p.), “obverse” (n.p.), “fome” (n.p.) and “sangue” (n.p.) , from Thiago E.

Keywords: Concretism; Piauiense Literature; Thiago E; Poetry.

INTRODUÇÃO

2 O poeta não utiliza paginação em seu livro, por esse motivo não há identificação das páginas dos poemas.

3 Thiago E é poeta, formado em Letras pela Universidade Federal do Piauí. Nascido em Teresina, no estado do Piauí.

O Concretismo no Brasil foi um movimento impulsionado também pela construção de uma ideia que observava o processo de industrialização e movimentação, ligados ao espaço arquitetônico da cidade. Um grande marco, que evidencia a característica industrial e busca pela geometria, foi a construção da cidade Brasília, na década de 50 do século passado. Nesse campo, o arquiteto Oscar Niemayer foi precursor do Movimento na arquitetura, o qual tinha como premissa maneiras de construir Brasília de forma moderna, a estabelecendo como centro de poder do Brasil. Na literatura, mesmo com o passar dos anos, a poesia concreta se mantém firme e forte, através da influência que deixou nas produções poéticas e em artigos que demarcam e explicam o que seria este movimento, produzidos principalmente pelos teóricos-poetas concretistas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. O Movimento ainda é desenvolvido por poetas como Arnaldo Antunes e outros, que condensam amplas ideias na imagem gráfica que a experiência poética permite. Os artigos citados foram organizados em livro intitulado *Teoria da Poesia Concreta* (2006), que contemplam o trajeto histórico acerca da poesia concreta no Brasil desde o seu surgimento. Neste sentido, e para compor a presente pesquisa, faz-se necessário analisar como este movimento influenciou poetas contemporâneos na produção poética fora de estruturas pré-estabelecidas para poemas, apontado por Augusto de Campos (2006) em um dos seus artigos sobre a construção de poemas concretos:

[...] as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que *os poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia⁴, criando uma entidade todo-dinâmica. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 55-56).

O poeta piauiense Thiago E é bastante influenciado pela poesia concreta na composição dos poemas em *Cabeça de Sol em Cima do Trem* (2013), sua primeira obra publicada, fazendo um paralelo entre as diversas manifestações no uso da palavra, seja por meio de poemas visuais, poemas com estruturas métricas determinadas como sonetos ou/e com desenhos, ou pela poesia sonora e recitada, pois o poeta também lançou, em conjunto com sua obra literária, um disco de mesmo nome, onde recita vinte poemas presentes no livro.

Para fazer um paralelo sobre o que é poesia e de onde parte a poesia para a composição de uma poética concreta, Octávio Paz, com *O Arco e a Lira* (1982), aborda a poesia na sua raiz e definição, pois, ao observar rasamente esses dois contextos, tanto a definição

4 A obra foi publicada antes do Acordo Ortográfico de 2009 onde a palavra “ideia” deixou de receber acento agudo.

de poesia estabelecida por Paz, como pelos poetas concretistas, nota-se uma similaridade para a construção do que seria poesia, como pontua Paz (1982), ao dizer que “poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular” (p. 15), ou seja, como pode haver diálogo entre as diversas produções e manifestações da poesia.

Na busca por temáticas próximas ao conteúdo desta pesquisa, foram encontrados diversos artigos e ensaios que abordavam a influência da poesia concreta e conseqüentemente visual em poetas contemporâneos, selecionando alguns que serviram de base para a construção da temática que será abordada ao longo da pesquisa. Não foram encontrados trabalhos relacionados ao poeta Thiago E, sendo o único apenas uma monografia para conclusão de curso na Universidade Federal do Piauí que infelizmente não se encontra acessível. Márcia Arbex (1997), no texto que aborda a visualidade na literatura a partir dos precursores concretos, comenta que:

A ruptura com a sintaxe permite ao leitor apreender a página *visualmente*, para em seguida buscar sentido. A afirmação da existência material do verbo mostra que a linguagem não é mais considerada como palavra viva, mas como escrita; reconhecendo-se assim a articulação dos elementos no espaço como função geradora da significação. O poema se torna uma escrita

do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade. (ARBEX, 1997, p. 93)

Assim como fazer uma leitura da poesia visual na contemporaneidade, utilizando a teoria de Philadelpho Menezes (1998), que faz um paralelo entre a poesia visual e a poesia concreta, estabelecendo que “[...] no Brasil a poesia visual se confunde com a poesia concreta porque, a rigor, foi o Concretismo o primeiro movimento literário brasileiro a usar recursos visuais e fazer deles a pedra de toque de sua poética” (p. 15), e que:

A poesia concreta, pode-se dizer, é uma das ramificações da poesia visual. [...] O fato de o termo “poesia visual” ter-se difundido posteriormente ao nome “poesia concreta” serve muitas vezes ao argumento equivocado de que a poesia visual é uma derivação do Concretismo. (MENEZES, 1998, p. 15-16)

A partir dessa perspectiva, a pesquisa faz um paralelo ao analisar a influência da poesia concreta/visual na obra de Thiago E, levando em consideração as teorias que abrangem e delimitam o que caracteriza como poesia concreta e poesia visual, a partir dos teóricos supracitados, examinando estruturalmente os poemas selecionados. Não se trata de delimitar como seria um poema concreto ou não, mas uma análise de como foram vitais as influências desse movimento literário para a contemporaneidade.

METODOLOGIA

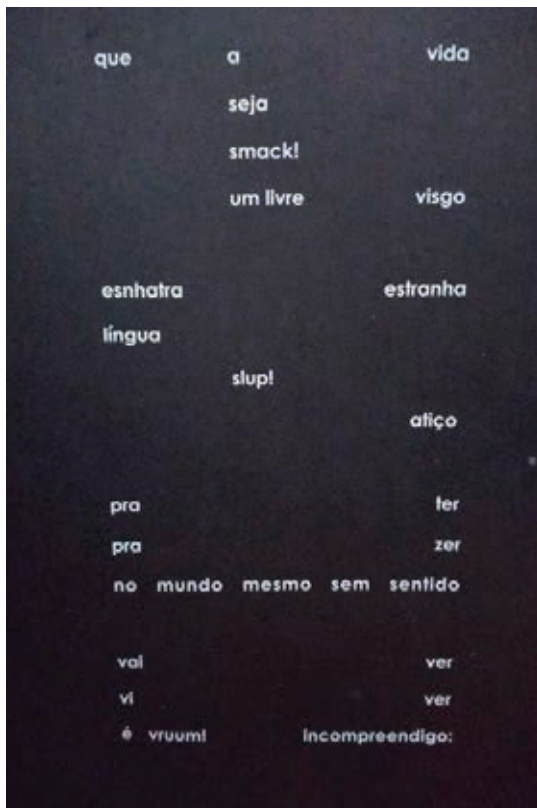
A pesquisa procura analisar como o projeto concretista e poesia visual na literatura influenciaram o autor Thiago E na elaboração estrutural dos poemas “*vruum*” (n.p.), “*obverse*” (n.p.), “*fome*” (n.p.) e “*sangue*” (n.p.), presentes na obra *Cabeça de Sol em Cima do Trem* (2013). Para a análise de caráter qualitativa, serão utilizadas teorias que abordem o movimento concretista, realizando um breve diálogo acerca do que caracteriza poesia visual e sua conexão com a poesia concreta. A pesquisa acontece da seguinte forma: leitura a respeito do que diferencia e assemelha a poesia concreta da poesia visual, análise dos poemas observando suas estruturas e, por fim, destaque e dissecação de elementos que, estruturalmente, exemplificam esta influência.

A INFLUÊNCIA NOS POEMAS: UMA ANÁLISE

O poema “*vruum*” (n.p.) assemelha-se, visualmente, a poemas da série intitulada *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, produzida num período anterior ao movimento concretista na literatura. Nesse momento, Campos foi bastante inspirado por poemas de Mallarmé, mais especificamente em *Um Lance de Dados*, onde as palavras eram distribuídas em página branca simbolizando uma “constelação”, em que as palavras seriam como estrelas no céu. O próprio Thiago E homenageia Augusto de

Campos na página anterior ao poema citado. O espaço também é um ponto importante na construção do poema, como aborda Pignatari “[...] elemento a mais é o espaço não-linear, que cria um tempo também não-linear” (2011, p. 49). Segue a análise dos poemas de Thiago E:

Figura 1: Poema “vruum” de Thiago E:



Fonte: Elaborada pelo autor.

Primeiramente, observa-se que a página onde o poema se encontra apresenta a coloração preta, algo muito presente em boa parte da obra, a partir disso, na página anterior ao poema há uma dedicação ao poeta Augusto de Campos, disposto na parte inferior da página em fundo preto, escrito em branco na fonte tipográfica Century Gothic. Em seguida, ao passar para a próxima página, encontramos o poema “*vruum*” (n.p.), onde não se percebe uma característica métrica já definida, pois o poema se encontra distribuído ao longo da página, em fonte Century Gothic na cor branca e em formatação negrito. É interessante observar a influência que Thiago E utiliza nesse poema, pois a disposição das palavras não segue uma formatação metrificada, pelo contrário, elas se dispõem remetendo aos poemas de Mallarmé, onde as palavras se colocavam em diálogo com a página em que estavam dispostas. Essa característica de dialogar com o espaço da página é comentada pelos poetas concretistas (2006)

[...] - funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiências num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.” (CAMPOS et al., 2006, p. 72)

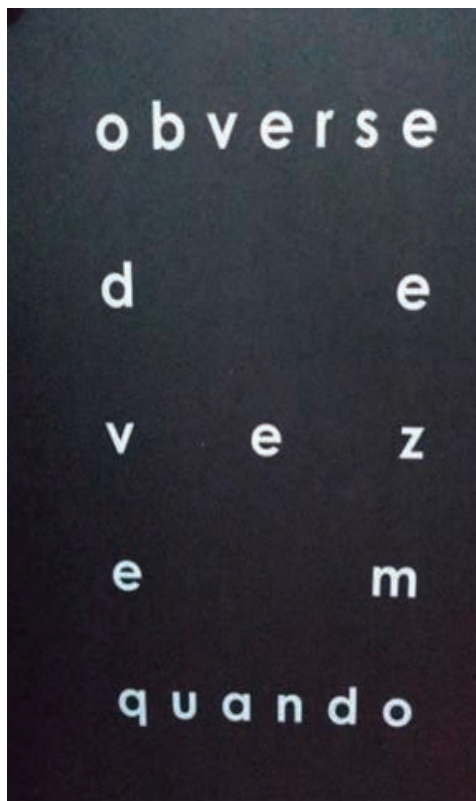
Observar a fonte e comentar sobre a mesma faz referência a influência do concretismo literário, pois um dos pontos estabelecidos pelo Concretismo na construção de uma poética concreta é a atenção ao formato das letras, onde diz que a “[...] Futura, um tipo de letra sem serifa, largamente utilizado pela poesia concreta devido ao seu desenho limpo, de base geométrica”, como apresenta Menezes (1998, p. 34), em que o seu formato geométrico aproxima à ideia concreta de poesia focada nas formas e na visualidade. Serifa em letras são traços, hastes ou prolongamentos que acompanham algumas fontes tipográficas. Nesse caso, Thiago utiliza a fonte Century Gothic em que se aproxima da ideia que os concretistas utilizavam na época do movimento. Se atentando a estrutura do poema, pode-se observar a inversão de palavras como em “*esnhatra*” em oposição espacial a “*estranha*”, numa espécie de espelho; a construção de neologismos como em “*incomprendigo*”, na junção da palavra “incompreendido” e “digo” e o uso de onomatopeias na construção de um ritmo em “*vruum*”, se referindo ao som de um motor, fazendo analogia com a língua (palavra também presente no poema) em movimento e etc. para a elaboração de um ritmo em estrutura poética. Atentando ao sentido do poema, basicamente, o mote apresenta a ideia de comunicação linguística em que muitas vezes pode ser difusa, confusa, mas que não deixa de ser livre e despojada, utilizando as palavras para apresentar essa ideia. É importante ressaltar que na poesia concreta os poemas não seguem uma estrutura metrificada

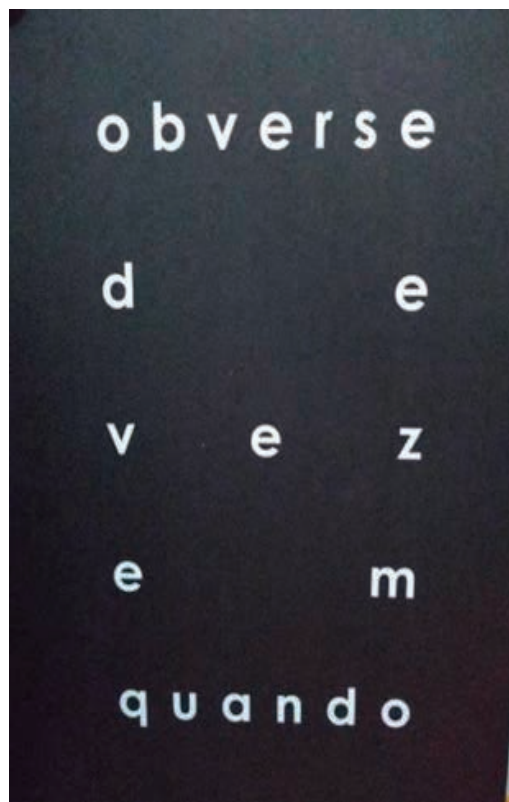
para produzir algum sentido, a ideia de sentido surge na utilização das palavras dispostas em página na produção de um ritmo no poema, como aborda Menezes (1998, p. 69):

“Não há frases a serem lidas, apenas palavras. E isso é importante que se note: o Concretismo restabelece a palavra como unidade mínima do poema, depois de ela ter sido estilhaçada pelos movimentos anteriores de vanguarda [...]. Na poesia concreta, a palavra volta a dar um certo nexos de sentido à leitura. Ela é algo reconhecível para o leitor. Contudo, as palavras não se articulam em frases, como na poesia em verso. Isso não quer dizer que estejam soltas, sem ligação nenhuma entre si. Elas se articulam pela posição que ocupam na geometria do poema. Uma palavra conecta-se com as outras visualmente, graças à sua situação espacial na página. [...] Elas se atraem sonoramente.”

Ou seja, a elaboração de uma ideia, a partir da utilização de palavras, é uma forte característica do movimento concretista e que Thiago E soube aproveitar na composição de sua obra.

Figura 2 e 3: Primeira e segunda parte do poema “*obverse*” de Thiago E:





Fonte: Elaboradas pelo autor.

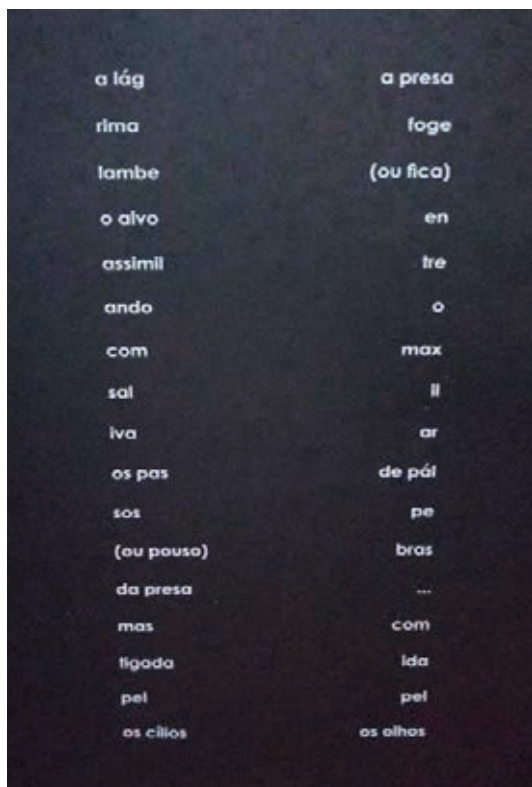
No poema “*obverse*” (n.p.) Thiago coloca o texto no centro da página em coloração preta com as letras do poema em branco, dando uma atenção maior ao conteúdo e ao texto colocado no poema. No todo, o poema é disposto em três páginas, em fonte tipográfica de tamanho grande Century Gothic, com inspiração nas utilizadas pelos poetas concretos, onde buscavam fontes que remetessem a elementos geométricos. Entre as duas páginas “em

preto” há uma vazia. No mote, o poema simboliza um momento em que o leitor da obra possa parar para observar melhor os acontecimentos ao redor, onde diz: “não observe tanto” disposto em fonte grande na primeira página. Após isso, a página em preto simbolizaria uma pequena pausa para reflexão do leitor sobre essa observação, sobre o que acabou de ler e o que está refletindo sobre isso. Neste ponto o autor utiliza outra influência do movimento concreto na poesia, pois um dos pontos que os poetas concretistas produziam em seus poemas era um momento em que o leitor pudesse dialogar com o poema em si. O poema é disposto de maneira linear, aonde as palavras irão descendo ao longo da página, formando um retângulo de texto no meio da página. Na segunda parte do poema se tem “observe de vez em quando” finalizando o recado que quer passar ao leitor, porém com uma construção neológica da palavra “observe” fazendo a incursão de “verse”, construindo a palavra “observe”. Nesse sentido, o poeta constrói a ideia de que, no primeiro momento, é preciso uma pausa para observação dos acontecimentos e do mundo ao redor para que, com isso, haja a versificação em outro momento. Na verdade, ocorre uma inversão nas letras “s” e “v”. Nessa parte, o poema também forma um bloco de texto em retângulo, onde “de” e “em” são separadas para produzir estruturalmente um efeito de caixa no poema. O poeta realiza uma brincadeira entre a estrutura do poema e a sensação que busca produzir no leitor. A característica visual na utilização de palavras que se relacionem ou produzam

formas geométricas é onde, em um determinado período do movimento concretista:

“[...] poesia concreta, em que ela se torna explicitamente visual, a permutação matemática cede lugar à geometria da disposição das palavras no espaço. A idéia de circularidade do poema, que se fecha sobre si mesmo, ganha, com a geometria, a configuração da simetria. O poema visualmente gira sobre si próprio, numa regra de espelhamento dado pela estrutura simétrica.” (MENEZES, 1998, p. 35)

Figura 4: Poema “*fome*” de Thiago E:



Fonte: Elaborada pelo autor.

No poema “*fome*” (n.p.) também se encontra em página preta e com fonte Century Gothic na cor branca. É apresentado no formato de duas colunas, onde as palavras que compõem o poema vão caindo, “quebrando” algumas palavras ao meio e construindo outras, como por exemplo, o primeiro verso do

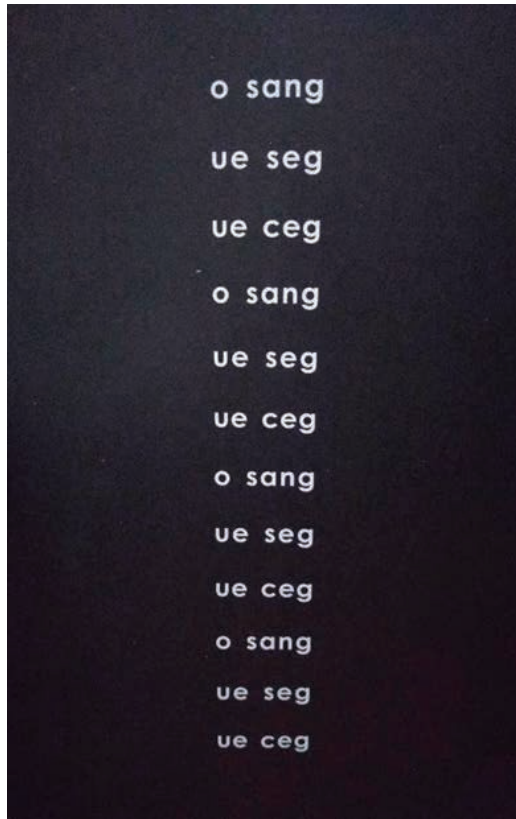
poema “a lágrima”, onde “a lág” surge em primeiro e “rima” desce, dando um efeito de lágrimas caindo, além de construir, a partir do corte na palavra uma outra palavra referente ao ato de rimar. As duas colunas simbolizam dois cominhos de lágrimas que descem de dois olhos. Como dito, o primeiro verso do poema diz “a lágrima”, e ao fim da primeira coluna se encerra com “os cílios”; na segunda coluna inicia-se com “a presa” e termina com “os olhos”. Nessa ponte pode-se perceber, a partir da estrutura do poema, e conseqüentemente as palavras utilizadas, a construção de uma imagem de dois caminhos de lágrimas em palavras. O título do poema pode causar estranhamento, porém ao observar melhor a ideia do poema, se percebe que essa fome é uma metáfora de uma busca por nutrição, por algum tipo de alimento. O alimento pode ser a poesia em si ou algo que cause um aprofundamento na subjetividade e, conseqüentemente, em lágrimas.

O poema se molda na estrutura a partir do seu conteúdo, onde representa a imagem de lágrimas caindo, porém, caracterizado como um poema de influência concreta, pois não perde a simetria e a geometria de sua forma, que pode também ser abstrata, mas que também pode carregar significados. Poderia ser comparado aos poemas figurativos, todavia esses poemas possuem o formato de acordo com o seu conteúdo, distorcendo-o quando necessário, o que não acontece no poema de Thiago, pois permanece em formato de caixa, geométrico. Nessa situação, Menezes comenta (1998):

“[...] o poema não é figurativo, não se trata de um caligrama. Mas ao mesmo tempo o poema não está reduzido à referência da própria forma simétrica e circular. Ele possui uma relação de semelhança (não-figurativa) com a estrutura do movimento do [...] seu objeto temático.” (MENEZES, 1998, p. 72)

Nesse sentido, o autor comenta acerca dos caligramas, que são tipos de poemas visuais em que as palavras e/ou o poema por completo forma imagens figurativas relacionadas ao conteúdo do poema em si. Se difere da poesia concreta pois, nesse caso, se torna necessária a compreensão do conteúdo do texto para se compreender o que o poeta busca a partir da forma.

Figura 5: Poema “*sangue*” de Thiago E:



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em “*sangue*” (n.p.) o poema é composto pela repetição do verso “sangue segue cego” no centro de uma página preta. A fonte utilizada também é Century Gothic em cor branca. Ao ler o poema, percebe-se a sensação de algo que corre como a

imagem do sangue correndo pelas veias. O próprio formato do poema pode apresentar essa ideia, pois o verso “sangue segue cego” foi colocado no centro em fileira onde as partes do verso descem, como algo que vai escorregando pela página. As palavras dispostas são como o poema “*fome*” (n.p.), porém o poema vai se repetindo quando o verso acaba, iniciando mais uma vez, e segue continuando, pois o “o” do início é a vogal que finaliza a palavra “cego” presente no final do poema, produzindo a ideia de algo que não tem fim. Ao ler o verso, pode-se perceber a utilização do fonema “s” com muita frequência, seja pela consoante “s” presente no poema, seja pelo “c” que também pode apresentar o som do fonema “s”. Isso produz um fenômeno de algo que está correndo, que se move e que é frequente. Ao mesmo tempo produz, a partir do som produzido pelas consoantes “s” e “c” o barulho de líquido escorrendo, ou de uma fonte que escorre líquidos em demasia. Esse é um poema circular, onde o fim não termina, continua com o início, numa ideia de circularidade sem fim, poema que se fecha em si mesmo.

Nos poemas selecionados há uma questão em comum já bastante comentada: todos eles apresentam a fonte Century Gothic em negrito, o que leva em consideração a utilização de fontes tipográficas mais limpas e sem serifa, que são traços ou prolongamentos que aparecem em algumas fontes. As letras também carregam em si aspectos geométricos e a forma como são/estão dispostas em página reflete fortemente essa influência

concretista, sendo características muito utilizadas na poesia concreta do século XX e que também se mostra firme no século XXI. A modificação na coloração das páginas também remete ao concretismo, pois a página constitui uma parte fundamental na construção dos poemas. A utilização de determinados fonemas na construção do poema também faz parte da influência do movimento Concretista, pois o autor utiliza de palavras e das imagens para elaborar, esteticamente, uma imagem a partir desses escritos, algo que pode ser perceptível ao escutar os poemas recitados pelo próprio em seu disco de mesmo título da obra literária.

CONCLUSÃO

A partir da análise obtida através dos poemas, os resultados apresentados mostram que a poesia concreta-visual produziu grande influência na estética da produção poética inicial de Thiago E, como na formatação das palavras que remontam aos poemas dos irmãos Campos e de Pignatari, além de uma construção imagética muito recorrente no período concreto, assim como a utilização espacial da página para a composição do poema, produzindo efeitos de sentido que remontam ao ideal concretista, a composição com palavras sonoramente próximas que produzem o ritmo no poema, outra característica marcante do Concretismo. São elementos

que apesar de distantes em períodos de produção, dialogam em influências e formatações que fazem com que a poesia concreta-visual permaneça presente para as futuras gerações. A ideia de algo sólido e de uma construção poética vigora com força nos poemas de Thiago E em *Cabeça de Sol em Cima do Trem* (2013), dando um aspecto urbano e característico para a poesia do poeta teresinense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEX, M. A visualidade na poesia concreta: os precursores do concretismo. *Revista de Letras*. Ceará: v. 19, n. 1/2, p. 92-97, jan./dez. 1997.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. 4 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

E, Thiago. *Cabeça de Sol em Cima do Trem*. Teresina, PI: Editora Corsário, 2013.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo, SP: Editora Ática, 1998.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

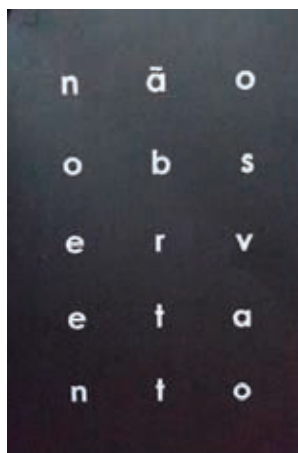
PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 10. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

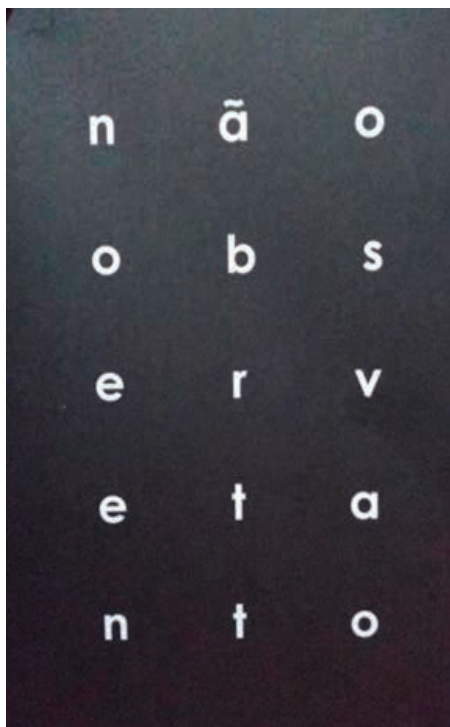
ANEXO

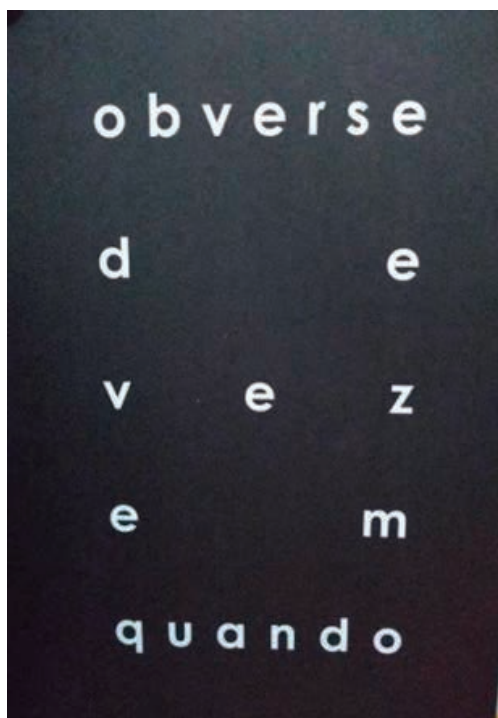
Figura 1: Poema “*vruum*” de Thiago E:



Fonte: Elaborada pelo autor.

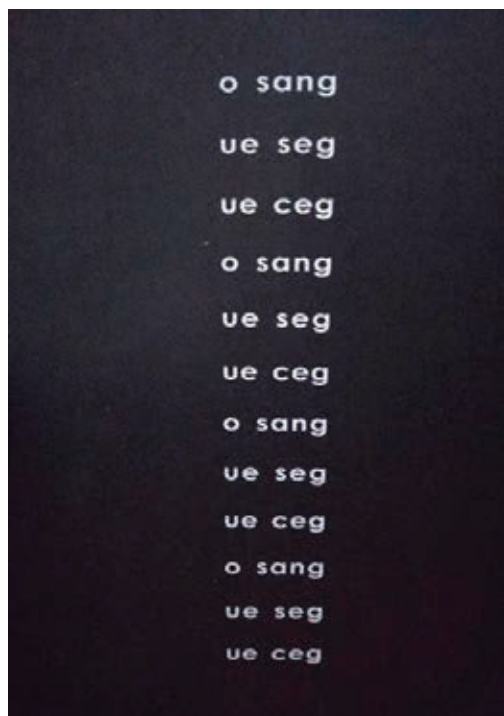
Figura 2 e 3: Primeira e segunda parte do poema “*obverse*” de Thiago E:





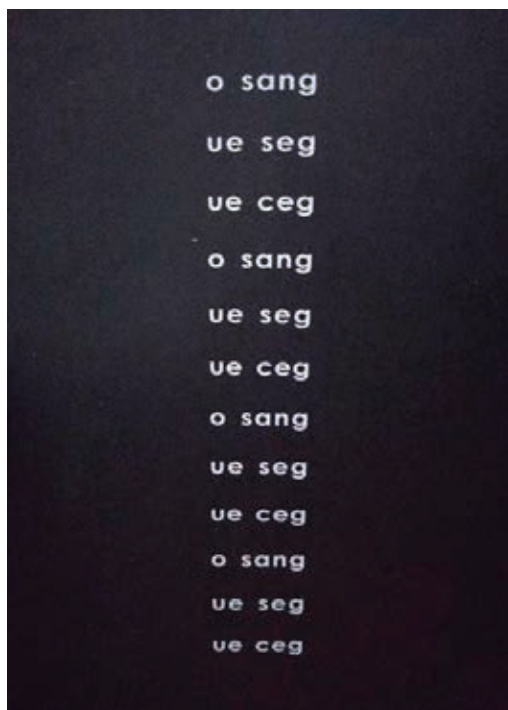
Fonte: Elaboradas pelo autor.

Figura 4: Poema “*fome*” de Thiago E:



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 5: Poema “*sangue*” de Thiago E:



Fonte: Elaborada pelo autor.

A CHEGADA DO VISITANTE

Itinerários algorítmicos para o “sucesso”
em tempos de autoritarismo

Eduardo Canesin¹

RESUMO

O presente ensaio reflete acerca de conceitos fundamentais da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, sobretudo o de Indústria Cultural, e tenta atualizá-los para os dias contemporâneos, de pulverização de conteúdo nas redes sociais e com a racionalidade algorítmica que influencia aquilo que será ou não visto pelo público. Será abordado, empiricamente, o sucesso relativo de um produtor cultural, Luiz, o Visitante, um “rapper de direita”, dando atenção para as letras das suas músicas e contextualizando o surgimento de artistas que se definem como de direita.

Palavras-chave: Teoria Crítica. Indústria Cultural. Autoritarismo. Destra Rap.

INTRODUÇÃO: TEORIA CRÍTICA EM TEMPOS DE ALGORITMOS

Este ensaio é uma ramificação da pesquisa de doutorado do autor e fruto de uma inquietação: seria possível utilizar o referencial

¹ Sociólogo e escritor, doutor em Ciências Sociais.

teórico da Teoria Crítica para pensar eventos contemporâneos? Mais especificamente, para refletir sobre a dimensão da cultura? Embora ainda hoje possamos falar de uma Teoria Crítica que tem sido produzida (a sua segunda geração foi representada por Habermas, a terceira, por Honneth, e a quarta tem representantes como Forst, Fraser e Benhabib), nosso foco é a primeira geração dessa escola de pensamento, que teve a originalidade de combinar marxismo e psicanálise em suas reflexões (JAY, 2008).

De um modo geral – e necessariamente simplificando sobremaneira uma rica contribuição intelectual – poderíamos dizer que o grande mote da Teoria Crítica é refletir sobre a racionalização advinda do Iluminismo e a falha no projeto emancipatório que ele (Iluminismo) tanto prometia, mas que não cumpriu. Tendo essa grande questão como norteadora, diversas pesquisas foram feitas, nas mais diversas áreas (cultura, direito, relações familiares etc.), tentando entender como essas esferas foram afetadas por tal processo. Nessa concepção, era como se o desencantamento do mundo weberiano sofresse um curto-circuito e não terminasse na (já temível) gaiola de ferro da burocracia racionalizada: um processo de mitificação parecia atuar na realidade, levando sempre mais próximo da barbárie. Barbárie essa que teria toda a racionalização ao seu lado – vide o modelo industrial de execuções em Auschwitz -, sem abrir mão, ao mesmo tempo, do embotamento da razão, a qual seria mitificada e dominada por visões totalitárias.

Uma das contribuições mais profícuas dessa primeira geração foi o estudo da cultura, o que culminou no conceito-nãoção de Indústria Cultural (ADORNO e HORKHEIMER, 1985; ADORNO, 1971; 2020). Com essa reflexão, toda uma série de elementos foram trazidos para se pensar a dinâmica cultural no capitalismo tardio. Dentre eles deve-se destacar a sloganização, a estandartização, o pensamento em ticket, a estereotipia e a promessa de algo sempre novo (promessa essa que jamais é cumprida). Embora tal reflexão tenha sofrido diversos ataques com o passar do tempo, sendo chamada de conservadora, aristocrática ou mesmo de “apocalíptica”, o fato é que ela ainda traz alguns pontos que merecem destaque e reflexão.

Com efeito, segundo Duarte (2008), devemos pensar ‘Indústria Cultural’ com base em três dimensões: a dimensão econômica, a dimensão estética e a dimensão ética. A primeira delas, evidentemente, diz respeito ao lucro, à venda, distribuição, bem como à criação de uma demanda sempre renovada para os mesmos produtos, os quais se apresentam como novos. A segunda delas, por sua vez, discute as características do produto cultural (sua padronização, conformismo etc.). A última das dimensões, por fim, atua como a zona do “permitido”, isto é, influenciando o que será ou não veiculado. Um tema pode adentrar Indústria Cultural se tiver destaque na esfera pública, é evidente, mas ele será, antes, ressignificado e domesticado, para que jamais questione elementos que não devem ser questionados: é possível

questionar a desigualdade, por exemplo, ou a violência contra minorias, mas questionar o capitalismo e a dimensão estrutural das desigualdades e violências é algo que dificilmente prosperaria numa produção *mainstream*.

Ora, sem nos estendermos em demasia nessa primeira elucubração, surge uma primeira (e relevante) dúvida: seria possível falar em Indústria Cultural nos dias de hoje, em que impera uma outra realidade, guiada pelas redes sociais e novas mídias? Nossa hipótese é a de que sim, desde que o conceito seja sempre atualizado e rediscutido – afinal, os conceitos da Escola de Frankfurt não foram pensados como categorias estanques: a própria epistemologia da Teoria Crítica, que não abdicava do estudo da história, previa que mudanças e adaptações eram sempre necessárias para manter a força crítica da teoria. A atualização e a reflexão seriam as únicas formas de ela não ser nem cooptada nem reificada.

A dimensão econômica, cremos, é evidente por si mesma: ainda hoje impera a lógica do lucro, seja nos estúdios cinematográficos, nas produtoras ou em plataformas de vídeos, músicas e nas redes sociais. Aliás, com as redes sociais e as postagens sobre a “vida cotidiana”, toda uma nova categoria de *stars* surgiu, de forma que não há apenas o exemplar apresentado por Adorno e Horkheimer: não é mais apenas a bela (e loira) atriz de cinema, com sotaque e modos que são copiados por todas que assistem aos filmes dos grandes estúdios. Agora, há os

ilustres desconhecidos que ficam famosos por ficarem famosos, isto é, os influenciadores digitais. A dimensão da influência é tão grande que já nem se perde tempo com outras nomenclaturas: não são *stars* que ofuscam com seu brilho, são pessoas “comuns” que fazem sucesso e que são copiadas por outras pessoas comuns, que também querem “dar certo” e enriquecer ao apresentar as próprias vidas ou abordar certos tópicos que estão em alta. O sonho que sempre foi propagandeado pela Indústria Cultural (de que tudo poderia dar certo no fim) é trazido aos holofotes com ainda mais força. Todo mundo pode ser um influenciador digital, só precisa de um celular e de seguidores.

Evidentemente, no capitalismo atual, que se foca em nichos, o influenciador digital se apresenta como o modelo estético desse produtor-produto de nicho: cada um pode atingir um público-alvo em específico e, com isso, ter “sucesso”, o qual é medido em *likes*, seguidores e, evidentemente, ganhos materiais, que serão reconvertidos, via ostentação, em mais *likes* e seguidores e, idealmente, ainda mais dinheiro.

A dimensão do nicho, cremos, não anula o aspecto estético da Indústria Cultural, antes a reafirma: ainda há padronizações. Aliás, são as padronizações que imperam. Ao procurar um tema em alguma plataforma, haverá uma pletera de vídeos, áudios ou textos sobre o assunto. Normalmente, trata-se de uma *tag* específica, do *viral* da vez: quando uma dança ou um tipo de vídeo prospera, inúmeros outros surgem, tentando capitalizar essa viralização. O universo digital é uma fauna complexa, mas pode ser alegorizado

com uma metáfora sobre os tubarões e os peixinhos que nadam em torno deles, devorando as sobras, os pedaços de carne em seus dentes e aquilo que escapa ao predador: os influenciadores digitais são seguidos por micro-influenciadores, os quais se aproveitam de algum tópico que ganhou visibilidade para polemizar ou simplesmente copiá-lo, esperando que os algoritmos (sobre os quais falaremos em breve) indiquem seus vídeos como conteúdo relacionado ao conteúdo viral da vez.

Há que se problematizar e recriticizar o conceito de Indústria Cultural para que ele dê conta dessa dimensão de nicho e as relações algorítmicas, mas, de todo modo, cremos que essa nova realidade não afasta, em absoluto, o potencial dessa perspectiva crítica de refletir sobre os produtos culturais produzidos de forma pulverizada e veiculados nas mais diversas plataformas. A dimensão ética, contudo, deve sofrer a mais severa e necessária atualização: não se trata mais do que pode ou não ser dito. Qualquer indivíduo, com uma câmera e um pouco de ódio, pode falar mais ou menos livremente contra tudo e contra todos (seja o sistema capitalista, o comunismo, a democracia, a vacinação, os ministros do STF): ainda que venha a ser responsabilizado posteriormente – e poucos casos chegam a ser, como já foi mostrado em cobertura do jornal *The Intercept Brasil*² –, a sua mensagem já foi passada e, no mais

2 LOPES, Débora. Pesquisador que estuda canais de extrema direita no Youtube está sendo ameaçado. *The Intercept Brasil*. Rio de Janeiro. 26 abril. 2022. Disponível em: <<https://theintercept.com/2022/04/26/x9-traidor-cagueta-pesquisador-que-estuda-canais-de-extrema-direita-no-youtube-esta-sendo-ameacado/>>. Último acesso em 12/07/2022

das vezes, compartilhada por um número não desprezível de usuários.

No mundo das redes sociais, a dimensão ética parece ter se fundido à econômica ainda mais do que na época em que Adorno e Horkheimer cunharam o conceito: será dito aquilo que é desejado e, por conseguinte, que gerará engajamento, cliques e ganhos monetários para a plataforma em questão. Aquilo que despertar pouca ou nenhuma atenção será solenemente ignorado pelos algoritmos, os censores de uma nova dinâmica cultural: para ser visto, é preciso ser visto. Se não tiver grande visibilidade, será ignorado pelos algoritmos, os quais tornarão ainda menos visível o conteúdo malfadado.

Tais algoritmos, vale dizer, são como uma espécie de editores: assim como os editores garantiam o que chegava ou não no mercado livreiro, tais algoritmos garantem o que chegará ou não na esfera pública online. Muito conteúdo jamais terá relevância alguma, pelo simples motivo de não ter usado a lógica correta de autopromoção, que envolve a frequência de publicações, o horário mais adequado para fazer as postagens, o tópico a ser abordado (e como abordá-lo), dentre vários outros fatores.

Curiosamente, uma das grandes lógicas que fazem prosperar algum conteúdo é a agonística: o ódio suscitado e as reações viscerais garantem um engajamento superior. Nesse quesito, dependendo do tipo de afeto que for suscitado, os usuários vão sendo separados (um gerundismo necessário para ilustrar a dimensão processual

do fenômeno) em guetos virtuais, as “bolhas”, que fazem com que se retroalimentem, consumindo sempre o mesmo tipo de conteúdo, numa demonstração clara de standardização, o que gera uma polarização acentuada. Isso foi mostrado em outra cobertura do jornal *The Intercept*, o qual ilustrou a rapidez com que um indivíduo passa a ser assaltado por conteúdo de extrema-direita e pela retórica do ódio, graças à curadoria algorítmica dos conteúdos³. É por esse mesmo caminho, aliás, que argumenta Empoli (2020), ao mostrar como os algoritmos foram construídos de um modo que atiza o belicismo nas redes sociais - algo que rapidamente transbordou para a política e para o mundo offline. Não à toa, o autor chamou os desenvolvedores desses algoritmos de “engenheiros do caos”.

É baseado nessa constatação e refletindo sobre a nova dinâmica da produção cultural, a qual não tenta ser o mais anódina possível, na tentativa de alcançar um público maior, mas que radicaliza deliberadamente, para alcançar um nicho específico e gerar uma reação de maior intensidade (o que caracterizará o “sucesso”), que analisaremos a obra de um músico específico, Luiz, o Visitante, um rapper de direita que, em suas letras, apregoa a violência e o revisionismo histórico. É sobre isso que trataremos na próxima seção.

3 CÓRDOVA, Yasodara. Como o Youtube se tornou um celeiro da nova direita radical. *The Intercept Brasil*. Rio de Janeiro. 10 jan. 2019. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/01/09/youtube-direita/>>. Último acesso em 12/07/2022

O RAP DE DIREITA E O AUTORITARISMO CULTURALMENTE MANIFESTO

O rap (abreviação de *rhythm and poetry* - ritmo e poesia), como parte do movimento hip-hop, ganhou destaque no final da década de 70 nos EUA e no começo dos anos 80 no Brasil. Trata-se de um gênero musical vinculado territorialmente às periferias e que tenta, esteticamente, expor mensagens específicas a determinados grupos sociais (SANTOS e PERALTA, 2021) – normalmente, mensagens de insubmissão e recusa frente ao *status quo* de uma sociedade que marginaliza e exclui estes mesmos grupos sociais. Enquanto em muitas músicas desse estilo havia o questionamento da realidade social, estilos musicais que se expandiram posteriormente, como o funk, parecem, numa primeira vista, mais submissos ao *status quo*, já que seu mote tende a ser o consumo conspícuo como sinal de sucesso.

Ora, o que dizer de um tipo de rap, chamado de “destra rap”, que questiona não as causas estruturais da desigualdade e exclusão, mas a suposta “ameaça comunista”, o feminismo e que glorifica Jair Bolsonaro e Olavo de Carvalho? Esse tipo de rap existe – teve sua ascensão entre 2016 e 2019 – e faz relativo “sucesso”. Tanto que seu maior representante, o rapper Luiz, o Viajante, esteve no top 50 Spotify das músicas virais em 2019⁴.

4 ESSINGER, Silvio. Quem são e como atuam os representantes do ‘rap de direita’ emergente no Brasil. Época. Rio de Janeiro. 25 abr. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/epoca/quem-sao-como-atuam-os-representantes-do-rap-de-direita-emergente-no-brasil-23620407>>. Último acesso em 12/07/2022

Por limitações de espaço, não nos aprofundaremos em todas as suas músicas⁵. Apenas apresentaremos, brevemente, algumas delas e, então, refletiremos sobre o contexto social que permitiu o surgimento de tal artista, vendo que o seu “sucesso” se deve a um duplo fator (que se retroalimenta): a dinâmica algorítmica que cria polarizações e “bolhas” e o contexto social autoritário pelo qual o país passa, o qual recrudescer desde 2016, época, vale frisar, que teve a ascensão do “Destra rap” e de diversos movimentos de direita, culminando com a eleição de Jair Bolsonaro à presidência da república em 2018.

Se tivéssemos de resumir as letras do autor, uma única palavra bastaria: ódio. Seu “sucesso” se deve unicamente ao discurso de ódio que é ubiquamente apresentado ao longo das faixas de seus álbuns. Vê-se que é uma retórica do ódio eivada de sentimentos paranoicos do tipo que Castro Rocha (2021) associa ao sistema de crenças que Olavo de Carvalho difundiu e que já tem suas raízes na ditadura militar, tendo surgido a partir da perda de poder da “linha dura”, isto é, dos militares que defendiam a tortura e execução dos opositores e que julgaram o regime civil-militar de 1964-85 brando em demasia.

⁵ Apenas como nota, vale ressaltar que ele compôs um rap a favor do movimento Escola sem Partido (tema que o autor tem estudado em seu doutorado, por isso chegou até a obra deste músico), chamado “Escola sem bandidos”, na qual afirma que “O giz de um mau professor/Pode ser mais nocivo que um. 38”, que a criança feliz foi estuprada por Gramsci e que os professores são doutrinadores que querem destruir as famílias por inveja, porque não têm uma família feliz. Não se trata, contudo, de uma das músicas mais famosas do rapper, motivo pelo qual só a abordaremos nesta pequena nota.

Em suas letras, opera até mesmo uma lógica de defesa da ditadura, o que é visível na canção “#UstraVive”⁶, cujo título, evidentemente, já indica o mote e apoio do rapper. O autor afirma que “somos todos Ustra” – sendo Ustra um notório torturador, esta afirmação carrega um elemento semiótico poderoso, mostrando que todos os que se agrupam ao músico, constituindo seu *in-group*, são torturadores ou, ao menos, defensores da tortura. Nesse sentido, é bom frisar que não há alternativa: ou são torturadores ou defensores da tortura, pois, na visão da letra, “Isentos da vida é pior que a esquerda/é a raça mais suja/Pois se esconde na concha, aqui não tem ostra, aqui só tem Ustra”. Isto é, ou você tortura, ou defende a tortura. Caso contrário, será o inimigo - e, portanto, estará no grupo que pode vir a ser torturado.

Além desse apoio declarado à ditadura, vemos que há uma declaração de fidelidade a Olavo de Carvalho - outro dos dois pontos que, segundo Castro Rocha (2021), constroem o sistema de crenças da extrema-direita hodierna. Essa fidelidade é encontrada, sobretudo, na música “O Velho Olavo tem razão”⁷, que diz, entre outras coisas, que Olavo de Carvalho ensinou uma “luta de paz” que deve ser continuada pelos seus seguidores. O ideólogo, ademais, é comparado à Noé alertando sobre o dilúvio. Em vez da chuva torrencial, contudo, vemos a tempestade representada

6 Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mrgangster/ustravive-um-rap-reaca/>>. Último acesso em 12/07/2022

7 Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mrgangster/o-velho-olavo-tem-razao/>>. Último acesso em 12/07/2022

pelas feministas, comunistas, pela liberalização da maconha, pelos professores doutrinadores, pelos livros didáticos manipulados, o politicamente correto e pelas mulheres que não querem ser estupradas, apesar de andarem sem roupa pela rua (todos esses elementos são trazidos na letra da música). Aqui, continua a lógica do tudo ou nada: quem fica calado não serve para coisa alguma, pois também é inimigo. Por fim, esta segunda música termina afirmando que, na falta de fuzil, qualquer coisa, como o braço ou a palavra, serve na defesa do Brasil (ou seja, trata-se de um chamado ao combate físico e cultural contra o inimigo). Entre a longa lista de inimigos, impera o refrão: “Olavo tem razão”. Ele tem razão, é claro, por defender a belicosidade e o confronto, já que a isenção é crime passível de ser punido fazendo com que o isento se torne, ele mesmo, o inimigo.

A culminância desses dois pilares da extrema-direita, os militares (sobretudo instaurando uma ditadura) e o sistema de crenças de Olavo de Carvalho, só poderiam gerar uma coisa: o apoio a Jair Bolsonaro. Isso se manifesta em diversas músicas, como, para citar apenas algumas, “*Bolsonaro, o Messias*”⁸, “*Bolsonaro, o Messias 2*”⁹ e “*Bolsonaro, o Messias 3*”¹⁰. De um modo geral, elas apresentam o presidente como um ícone a ser seguido, “O líder

8 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mrgangster/bolsonaro-o-messias/>>. Último acesso em 12/07/2022

9 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mrgangster/bolsonaro-o-messias-2/>>. Último acesso em 12/07/2022

10 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mrgangster/bolsonaro-o-messias-3/>>. Último acesso em 12/07/2022

nato/Inspiração da juventude”, como aquele que é “o protegido por Deus” e que “tem a missão” desempenhada corajosamente, pois “O soldado que vai à guerra e tem medo de morrer é um covarde!/E eu estou aqui numa guerra ideológica com esse pessoal/Quiseram implantar o comunismo no nosso país/Uma ditadura no nosso país, e não conseguiram”: Bolsonaro seria o desfecho da luta anticomunismo, o representante da batalha final, do armagedom anti-vermelho, justamente daí vindo a força do messianismo do ex-capitão do Exército.

Tal adesão quase religiosa ao líder político não é algo a ser encarado como o resultado de uma escolha momentânea do rapper: traz todos os elementos de uma aliança religiosa que se prolonga por gerações. Tanto é assim que, como diz a música “*Meu filho vai ser bolsonarista*”¹¹, ser bolsonarista é um projeto de continuidade geracional e que consiste em: “oprimir pra caralho” na escola, dizer, como primeiras palavras, “o petismo nunca mais”, jamais namorar feministas, defender o capitalismo, detestar vitimismo, se alistar no exército, admirar a PM, se apresentar como de extrema-direita e falar que nazismo é de esquerda, não aceitando ser doutrinado na escola.

Sem tentar esgotar o tema, vemos que, das letras apresentadas, todas elas mostram um conflito claro entre os ideais do rapper (os ideais de extrema-direita) e a ameaça de

11 Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mrgangster/meu-filho-vai-ser-bolsonarista/>>. Último acesso em 12/07/2022

seus inimigos – uma ameaça imaginária, mas que é concreta em suas consequências de polarização social. Há uma série de rótulos (“feminista”, “comunista”, “petista” etc.) que são usados como slogans para descaracterizar tudo com o que o músico não concorde. Uma visão de mundo é veiculada e, neste mundo, nem todos são bem-vindos: apenas os participantes da tribo, os que se engajam na luta, podem ser vistos como pessoas dignas. Todos os outros são inimigos a ser combatidos.

Após essa breve apresentação de algumas de suas letras, resta que reflitamos sobre elas. Aqui, não se trata de uma reflexão puramente estética, pois ela é sobretudo ética. É entender como pôde surgir e se espalhar (“viralizar”) um tal estilo musical. O que ele representa? Como ganha sua força? Talvez um bom itinerário para essa reflexão seja uma breve contextualização social, seguida da reflexão mais propriamente detida na Teoria Crítica.

O CONTEXTO

A REEMERGÊNCIA DA EXTREMA-DIREITA

Como mostrou Santos (1998), o pensamento autoritário faz parte da tradição do pensamento político brasileiro: sempre houve correntes que defenderam o autoritarismo, seja de forma transitória, para garantir a implementação do liberalismo no Brasil, seja de forma permanente, como um modo de impedir a fragmentação social, a anomia e, por fim, o caos. Pinheiro

(1991), por sua vez, mostrou como, após a redemocratização, houve uma continuidade autoritária seja na relação de indivíduos entre si, seja na relação do Estado com os indivíduos – ambos os casos exemplarmente representados, de forma respectiva, pelos linchamentos e pela violência policial, mas se espraiando por muitas outras dimensões.

A despeito disso, que está atrelado ao próprio contexto de surgimento do Brasil após a colonização portuguesa, o fato é que, pelo menos desde 2016, temos assistido a uma escalada autoritária no país. Na verdade, trata-se de uma escalada global, com exemplos nos EUA, Hungria, Rússia, Polônia, Israel, Itália, dentre outros. O caso brasileiro, ainda que inserido nesse contexto global, tem as suas peculiaridades, como o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Foi nesse momento do *impeachment*, aliás, que boa parte dos movimentos de direita e com traços autoritários ganharam força e adesão na sociedade civil.

É nesse período que ganha destaque a atuação de movimentos sociais que se valem de repertórios sobretudo digitais para mobilizar militantes - sem deixar, contudo, de ocupar as ruas em diversos protestos pelo país. Esses movimentos, não raro, eram compostos por jovens de direita, como estudado por Esther Solano (2018) ou Camila Rocha (2021). É nesse fluxo que se insere a “*Destra Rap*”, o rap de direita do músico em questão. Grosso modo, os participantes dessa onda se notabilizaram pela recusa ao modelo lulista de governo, seja nas questões evidentemente condenáveis,

como a corrupção, seja em políticas públicas de redistribuição de renda e combate a desigualdades sociais. Não raro, essas últimas políticas eram vistas como “comunismo” pelos que se opunham a elas – e apresentadas como responsáveis pela crise fiscal que assolou o país naquela época.

Ora, diante de tal momento de efervescência, dizer-se “de direita” deixou de ser algo carregado de estigma – até então, evitava-se a caracterização nesses termos, por conta do imaginário que se estabeleceu ligando a direita à ditadura militar. Em pouco tempo e em certos grupos, até mesmo defender a ditadura militar deixou de ter uma carga valorativa negativa: o então deputado Jair Bolsonaro, ao votar pelo *impeachment* de Dilma Rousseff, homenageou o militar Carlos Ustra, que foi um torturador durante a ditadura, como já comentamos. Além disso, alguns protestos foram feitos pedindo pelo retorno dos militares ao poder, o que, de certo modo, foi um dos motes da campanha presidencial de Jair Bolsonaro.

Nesse ínterim, jovens de direita souberam capitalizar suas visões de mundo num circuito que se retoalimentava: conseguiram um público, relativamente nichado, que também apoiava suas ideias, o que lhes permitiu ganhar maior visibilidade e, pela própria dinâmica das redes sociais, redundou em ainda mais visualizações. Não se tratava de um acesso hegemônico à cultura - longe disso, aliás. Conforme o próprio rapper afirma em uma de suas músicas, “Fazer rap de direita/É entender/Que nunca verei

a cor/Da grana da rouanet/Provavelmente não/Terei minha cara na tv/Mas minha opinião/Não tá a venda, não!”¹². Todavia, ainda assim, era uma visibilidade que demonstrava certa força popular. Alguns dos cliques de Luiz, o Visitante, por exemplo, chegaram a quase 3 milhões de exibições no período. Nesse sentido, podemos dizer que parte desse sucesso se deve aos discursos veiculados e à forma como são ranqueados pelos algoritmos.

INDÚSTRIA CULTURAL E O PADRÃO DA PROPAGANDA FASCISTA: UM *MATCH* CONTEMPORÂNEO?

Ao analisar o cinema alemão, Kracauer (1988) mostrou como, mesmo sem deliberação ou intencionalidade, parte considerável de tudo o que é produzido só o é em virtude do momento histórico e da psicologia que impera naquele período. Visões mais autoritárias, regressivas, paralisia, desesperança, escapismo: todos esses elementos do cinema daquela época poderiam ser remetidos à situação pela qual a Alemanha e os alemães passavam, desde o período anterior à Primeira Guerra Mundial até logo antes da ascensão de Hitler – sendo que, após sua ascensão, passou a imperar a propaganda pura e simples, mesmo em obras ficcionais. O “sucesso” de determinada obra, nessa ótica,

12 Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mrgangster/lei-rouanet/>>. Último acesso em 12/07/2022

estaria associado ao próprio estilo, estado mental e perspectivas do público que consome o produto cultural: as pessoas dariam atenção àquilo que dialogasse com sua situação, seja de modo consciente ou semi-consciente. A mesma constatação também vale para os livros, como o autor mostrou em outro ensaio (2009). Seria, basicamente, a mediação entre cultura e sociedade, tal como apresentada por Adorno (2009), que ilustraria o “sucesso” da obra. Essa mediação é o que se deveria investigar em uma crítica imanente.

No nosso caso em tela, mesmo sem chegarmos ao caso limite de um regime totalitário, encontramos, em muitas das produções desses grupos de extrema-direita, sobretudo em suas produções voltadas exclusivamente para redes sociais e plataformas de vídeo, algo mais do que a mera captação de uma psicologia coletiva. Algo próximo daquilo que Adorno estudou como a “estética fascista”. É importante frisar, contudo, que não se trata de falar que indivíduo A ou B é fascista. Por exemplo, jamais sustentariamos que Luiz, o Visitante, é fascista sem termos mais dados para fazer uma tal alusão. Estamos falando tão somente do conteúdo produzido, daquilo que é apresentado à opinião pública.

Ao entrarmos em contato com as suas músicas, contudo, não poderemos deixar de dizer que se tratam de obras que veiculam discursos autoritários: tratam-se, sim, de letras autoritárias, estimulando a polarização, criando inimigos imaginários e colocando os membros dos *in-group* como moralmente superiores

e como aqueles que estão em perigo por conta dos inimigos que querem destruir tudo o que é bom e de valor (propriedade privada, dinheiro, família etc.).

Mais do que ser meramente autoritária, tal letra segue os padrões de uma propaganda fascista, conforme as reflexões adornianas. Há a constante repetição dos mesmos elementos, independente de qual música seja analisada: o ataque a um inimigo, a defesa de uma visão tribal, o chamado à batalha, a ameaça e a denúncia. Ao mesmo tempo que os ouvintes são chamados à ação (que, grosso modo, numa conclusão lógica, seria a agressão), essa ação violenta é entendida como uma luta de paz e pela paz. Os agressores são apresentados como vítimas e as vítimas, como os agressores, numa completa inversão de cargas valorativas. Há um padrão libidinal aí, sobretudo se atentarmos para a ênfase dada à sexualidade e aos papéis de gênero, como se a própria masculinidade estivesse ameaçada a todo instante e a cada reivindicação. O padrão libidinal também se mostra saliente na identificação acrítica com o líder forte, representante dessa masculinidade ameaçada: o presidente Jair Bolsonaro, tido como o messias, é quase que venerado nas letras, como aquele que deve proteger os agressores (que são vítimas) da grande ameaça imaginária que oprime a todos. Tal identificação, evidentemente, ecoa aquilo que Freud já havia estudado ao fazer sua análise da psicologia das massas e do eu: há um forte elemento narcísico em se identificar com esse líder externo que atua, ao mesmo tempo, como um super-eu e uma projeção do ideal do eu.

Adorno chega ainda mais longe nessa constatação e afirma que, no fundo, o público não acredita naquilo que é apresentado pela estética fascista. Acontece que há um fingimento, como uma forma de gerar a identificação com a figura forte, e tal fingimento é tão poderoso que o público passa a acreditar no próprio fingimento, mas não na mensagem fascista em si. Essa aceitação fingida é o pagamento dado em troca do entretenimento fornecido pela mensagem e, também, um afago narcísico em si próprio, pois é cômodo se sentir ao mesmo tempo a vítima de um inimigo imaginário e um conhecedor de uma verdade oculta (a verdade de que há um inimigo), algo que ninguém mais sabe. É por isso que eles se permitem ser voluntariamente enganados, como afirma o autor quando analisa especificamente a música popular, sem se deter, aqui, na estética fascista, que seria um caso ainda mais extremado: não basta a passividade, o ouvinte precisa se forçar a acreditar na mensagem que é passada, sob risco de ela não ser aceita (1986, p. 143).

Tudo isso tem relação com os processos de deslocamento que Adorno e Horkheimer (1985) analisaram na seção “elementos do antissemitismo”, de sua *Dialética do Esclarecimento*: os indivíduos acachapados pela dinâmica do capitalismo, com todas as suas contradições, em vez de se revoltarem contra as próprias condições estruturais que os aprisionavam ou contra os agentes que os oprimiam, dirigiam suas frustrações e ódio a um inimigo imaginário, o judeu. Nesse sentido, o judeu aparecia como uma

criação do próprio antissemitismo, que criava o inimigo a ser combatido. Isso se manifesta, aqui, tanto na criação desses inimigos (“comunista”, “petista”, “feminista” etc.) quanto no deslocamento operado: indivíduos que sofreram perdas consideráveis no campo econômico, durante a crise dos anos 2015-2016, em vez de questionarem as dinâmicas da economia, deslocam sua ira contra minorias, subjugando-as e punindo-as por crimes que não cometeram, tal como estudado por Wendy Brown (2019).

CONSIDERAÇÕES

Como afirma Adorno (2003), o ensaio termina quando sente ter chegado ao fim, não quando não há mais nada a dizer. Com efeito, há muito ainda que poderia ser dito. Sequer podemos dizer que chegamos a um fim tal como os fins da Indústria Cultural, com um *happy end* brilhante e definitivo (até que venha um relançamento de franquia, reboot ou remake). Esperamos, apenas, ter mostrado, de modo breve, que as reflexões da Teoria Crítica ainda são relevantes para refletir sobre fenômenos relacionados à cultura, a despeito da modernização e das mudanças que testemunhamos ao longo das últimas décadas.

Recriticizando os conceitos, eles se mostrarão ferramentas teóricas versáteis para compreender um pouco das dinâmicas da Indústria Cultural em tempos de algoritmos e plataformas de *streaming*. Devemos ter em vista que, com as dinâmicas

testemunhadas hodiernamente, imperam novas estratégias para engajar e atingir o público, mas ainda há o mesmo móvel, que é a visibilidade e o lucro. Além disso, os produtos culturais, ainda que estejam separados por nichos e eivados de polarizações, não deixaram de ser padronizados, pseudo-individuados e, muitas vezes, acrílicos.

Além disso, pelo próprio contexto nacional e internacional, vemos que a polarização acentuada, que ganha forças e intensidade com os algoritmos, colabora para que determinados conteúdos, normalmente mais extremados, ganhem os holofotes e se tornem cada vez mais visíveis. Muitas vezes, tais produtos se valem de uma estética que emula aquilo que Adorno já estudara na década de 40, sob o rótulo de estética fascista. Como se trata de um cenário global que não tem dado mostras de arrefecer, poderíamos dizer que se trata de uma visita que não será breve. Ao que tudo indica, é uma realidade persistente. Fazendo alusão ao nosso objeto de análise empírica neste ensaio, poderíamos dizer que esse visitante veio para ficar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional/EDUSP, 1971, p. 287-95

_____. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). *Theodor Adorno* - Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986, p.115-146.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003

_____. Mediação. In. ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 361- 398.

_____. Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista (1951). In: ADORNO, Theodor. *Ensaios sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp, 2015

_____. *Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo*. A ascensão da política antidemocrática no Ocidente. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019

DUARTE, Rodrigo. Indústria Cultural Hoje. In. DURÃO, Fábio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre. *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo editorial, 2008

EMPOLI, Giuliano Da. *Os engenheiros do caos*. Como as fake news, as teorias da conspiração e os algoritmos estão sendo utilizados para disseminar ódio, medo e influenciar eleições. São Paulo: Vestígio, 2020

JAY, Martin. *A imaginação dialética*. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950). Rio de Janeiro: Contraponto, 2008

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001

KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988

_____. Sobre os livros de sucesso e seu público. In. KRACAUER, Sigfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 105-115.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, ma./mai. 1991, p. 45-56

ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra Cultural e Retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Editora Caminhos, 2021

ROCHA, Camila. *Menos Marx, mais Mises: o liberalismo e a nova direita no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2021

SANTOS, Patrícia da Silva; PERALTA, Nelissa. Socioeducação e direito à fabulação: Dos sentidos sociais do rap. *Dilemas, Rev. Estud. Conflito Controle Soc.* 14 (02). Mai-Ago 2021, p. 557-578

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Décadas de espanto e uma apologia democrática*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

SOLANO, Esther. *O ódio como política. A reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018 [e-book]

O ESTRANGEIRO

A singularidade do protagonista sob a ótica da Análise do Discurso

Léia do Prado Teixeira¹

Herasmio Braga de Oliveira Brito²

RESUMO

Este artigo analisa o perfil intrigante do personagem central de *O Estrangeiro*, que, por meio da indiferença, manifesta um discurso de resistência aos valores e costumes estabelecidos socialmente. Ao ressignificar a apatia de Meursault, pelo preenchimento de lacunas deixadas no texto de Camus (2024), a discussão dialoga com a teoria do efeito estético de Iser (1996-1999). Uma vez que a obra não explica, sugere, privilegiando a formação em detrimento da informação. Assim, oportuniza ao leitor o uso de seus dotes imaginativos e coloca *O Estrangeiro* na contramão de muitas obras hodiernas que, segundo Han (2023), fomentam a crise narrativa. A pesquisa mobilizou conceitos oriundos da Análise do Discurso (sujeito e relações de poder) através de Foucault (2003, 2006, 2018) e Mussalim & Bentes (2009), cuja contribuição foi essencial para a análise. O *corpus* do estudo contempla fragmentos da obra, nos quais o discurso subversivo é materializado, revelando a singularidade de um anti-herói insubmisso às regras de conduta impostas pela sociedade.

1 Mestranda em Letras pelo Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS/UESPI/Teresina. Professora da educação básica há mais de 20 anos. Graduada em Licenciatura Plena em Letras/Português – UESPI.

2 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – UFRN. Docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, do ProfLetras da Universidade Estadual do Piauí, professor adjunto II, com dedicação exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí.

Palavras-chave: Meursault. Indiferença. Resistência. Análise do Discurso. Relações de poder

ABSTRACT

This article analyzes the intriguing profile of the central character in *The Stranger*, who, through indifference, manifests a discourse of resistance to socially established values and customs. By reinterpreting Meursault's apathy through the filling of gaps left in Camus's text (2024), the discussion engages with Iser's theory of aesthetic effect (1996-1999). Since the work does not explain but suggests, prioritizing formation over information, it provides the reader with the opportunity to use their imaginative skills and positions *The Stranger* against many contemporary works that, according to Han (2023), promote a narrative crisis. The research mobilized concepts from Discourse Analysis (subject and power relations) through Foucault (2003, 2006, 2018) and Mussalim & Bentes (2009), whose contributions were essential for the analysis. The study's *corpus* includes fragments of the work in which the subversive discourse is materialized, revealing the uniqueness of an anti-hero who defies the conduct rules imposed by society.

Keywords: Meursault. Indifference. Resistance. Discourse analysis. Power relations

INTRODUÇÃO

Segundo o crítico Franklin Oliveira, “[...] o melhor método para definir as tendências de uma literatura está em saber como se comportam as personagens dos romances que ela é capaz de produzir” (OLIVEIRA, 1991, p. 358, *apud* BRITO, 2017, p. 61). Analisando o perfil de Meursault

em *O Estrangeiro* de Albert Camus à luz da ideia de Franklin Oliveira, cabe afirmar que suas atitudes refletem as correntes filosóficas do Existencialismo e Absurdismo. Em que pese o autor não se considerar existencialista, sua obra apresenta focos dessa tendência, como a liberdade individual e a busca por autenticidade. Ambas definem a estranha personalidade do protagonista, que age de acordo com suas próprias convicções, em vez de conformar-se às expectativas sociais ou papéis impostos. Destarte, a obra oferece um retrato das preocupações e temas predominantes na literatura do século XX.

Nessa perspectiva, nota-se, na figura do personagem, uma subjetividade marcada pela resistência aos discursos que determinam as convenções sociais. Isso se concretiza no desacato a autarquias do âmbito jurídico, religioso e familiar (juiz, padre e mãe, respectivamente). Além disso, desrespeita algumas normas da boa convivência, ao falar o que pensa e fazer o que lhe convém, sendo fiel aos seus próprios princípios de liberdade e autenticidade, bem como não se deixando coibir, tampouco influenciar por normas de fé e conduta. Tem-se aqui a descrição da singularidade de Meursault, um ser humano autônomo no enfrentamento do poder exercido por discursos que controlam e moldam a identidade dos indivíduos.

Todavia, a percepção dessas nuances relacionadas ao protagonista não é exaustivamente explicada ou descrita. É nas sutilezas do discurso que se desvelam as subjetividades desse ser. Nesse sentido, o olhar perspicaz do leitor na captação dos pormenores só é instigado se, e somente se, o autor oportunizar-lhe o prazer dessa experiência imaginativa. Para tanto, faz-se necessário o ocultamento da informação em detrimento da formação do espírito imaginativo. Conforme ratifica o crítico literário Herasmo Brito:

A capacidade imaginativa vivenciada pelas linhas tecidas será determinante para o preenchimento qualitativo das lacunas dos textos. Assim, diante das forças expressivas materializada na escrita, os sentidos serão reelaborados e não serão reféns do entendimento superficial oriundo das camadas descritivas. (BRITO, 2024, p. A6)

Desse modo, o poder formativo de uma trama é inversamente proporcional ao seu caráter informativo. Em outros termos, quanto mais uma narrativa se concentra em transmitir informações claras e objetivas, menos é capaz de formar ou transformar o leitor. Logo, “[...] sem o uso efetivo dos seus efeitos imaginativos, ficar-se-á à margem de qualquer

compreensão ou do simples entendimento.” (BRITO, 2024, p. A6).

Analogamente, pode se dizer que Camus, ao criar esse clássico da literatura, plantou a semente da significação no campo fértil do não-dito. Cabendo ao leitor, por sua vez, enquanto cultivador, e não cultuador de arte, promover a germinação e frutificação da semente plantada, ressignificando-a no solo da imaginação.

É o que compete ao presente estudo: ressignificar a indiferença de Meursault, apresentando focos de resistência no seu discurso aparentemente despretensioso. Nesse sentido, ativamos conceitos da Análise do Discurso (AD), a fim de mostrar como suas falas refletem irreverência e convergem para a contestação de convenções sociais, valores e leis. Isso porque é natural que discursos cristalizem a “pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação”. Além de Foucault, apoiamos-nos no pensamento de Herasmo Braga (2017), Franklin Oliveira (1991), Lourival Holanda (1992), entre outros.

RESSIGNIFICANDO A INDIFERENÇA DE MEURSAULT

Nas primeiras linhas da obra, o narrador-personagem Meursault já se mostra apático a um acontecimento que, via de regra, deveria lhe impactar: a morte da mãe: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isto não quer dizer nada.” (CAMUS, 2024, p. 13). Esse evento, que normalmente provoca uma série de reações emocionais em um filho, como tristeza profunda, choque ou negação, para ele não significou nada, nem instigou sequer um tênuo escorrer de lágrima em seu rosto. Logo no início da leitura o leitor já é recebido com um “soco no estômago” provocado por essa reação inusitada.

Surge então a primeira lacuna interpretativa que o leitor precisa preencher, pois o autor não explicita o motivo da indiferença, exigindo do leitor uma participação ativa na construção de um sentido para esse estranho modo de agir e para o significado do romance como um todo. A interação entre as lacunas textuais e o trabalho do leitor é fundamental para a experiência estética da leitura.

Sobre isso, Wolfgang Iser em “O Ato da Leitura” (1996) argumenta que a estética de um texto literário reside

em sua capacidade de provocar respostas imaginativas e emocionais no leitor, as quais são desencadeadas por vazios e pela necessidade de preenchê-los. Lima (1979), ao estudar o pensamento iseriano depreende que

Iser parte da consideração sobre o papel desempenhado pela contingência nas interações humanas. Na interação a dois, a cada parceiro é impossível saber como está sendo exatamente recebido pelo outro. [...] Deste lastro negativo, resultará, contudo, uma exigência de ordem positiva: o hiato em que sempre corre cada ato de interação, a transparência mútua impossível nos obriga à prática cotidiana da interpretação. A interpretação, portanto, cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta. (LIMA, 1979, p. 23)

Em *O Estrangeiro*, a resposta que suprirá a carência gerada pelo não-dito virá se, e somente se, o leitor mobilizar seus conhecimentos prévios, em um ato de leitura interativo e dinâmico. Albert Camus disponibiliza pistas que conduzem a uma possível compreensão da aparente insensibilidade, porém todas no campo do implícito. Entretanto, se houver, o recrutamento de saberes adquiridos através de experiências

leitoras precedentes na área da Análise do Discurso (AD), o leitor perceberá a voz da resistência ecoando no discurso de Meursault. Seu discurso é um protesto a discursos morais e religiosos que permeiam a sociedade.

Iser destaca o papel interativo do leitor explicando metaforicamente como isso acontece. Ele compara o ato de ler com um jogo de fantasia, do qual leitor e autor participam mutuamente. Logo, não seria possível iniciar o jogo

[...] se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entre em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades. (ISER, 1999, v.2, p. 10).

Em outros termos, o autor cria o texto com certas intenções e estruturas, mas é o leitor que traz sua própria imaginação e interpretação para completar e dar vida a esse texto. Enquanto “regra de jogo”, ele fornece as diretrizes básicas, mas não determina todos os pormenores ou significados. Se assim o fosse, pela imposição de um sentido fixo e rígido, não permitiria a mesma liberdade criativa ao leitor. Sob essa ótica, a leitura se torna prazerosa quando

o texto dá ao leitor a oportunidade de usar suas próprias capacidades interpretativas e imaginativas. Isso significa que o texto deve oferecer espaços em branco, ambiguidades e oportunidades para que o leitor preencha e interprete, tornando a leitura uma atividade envolvente e participativa.

A forma fria como o protagonista lidou com a situação trágica constitui-se uma pista disponibilizada pelo autor para a construção dos sentidos dessa obra. Considerando que dá abertura para o leitor usar seus dotes interpretativos na busca pelo desvelamento da intrigante subjetividade desse sujeito. Desse modo, o leitor entra em ação com seus conhecimentos de mundo e passa a participar ativamente do jogo da leitura, ativando todo o repertório disponível na produção da significação do texto lido.

A hipótese levantada de que a atitude gélida pode ter sido influenciada pela irreverência do enlutado em se rebelar contra convenções sociais gira em torno do fato de a passividade inicial ter se prolongado por toda a narrativa: coisas vistas convencionalmente pela sociedade como relevantes só provocam nele um seco “tanto faz!”. Expressões nesse sentido foram usadas muitas vezes no decorrer da trama. Acredita-se que o uso reiterado de termos linguísticos com teor de desdém não foi um ato ingênuo por parte do autor, mas um

meio de chamar a atenção do leitor para o perfil peculiar do anti-herói.

O Estrangeiro por possuir um quê de mistério, sem explicações para a causa da frieza emocional do personagem principal, não se configura como uma obra de caráter informativo, mas formativo. Camus, enquanto autor de narrativas sempiternas, que sobrevivem às barreiras espaço-temporais, restringe-se a narrar “o que” aconteceu, deixando a cargo da capacidade imaginativa do leitor a tarefa de descobrir “por que” aconteceu. E ainda, o que levaram esta ou aquela figura da trama agir ou falar dessa e não daquela forma. Lourival Holanda (1992) ratifica isso quando diz: “O Estrangeiro [...] Não explica, descreve. Isso lembra de imediato a posição borgiana: a filosofia pretende provar, justificar teorias; a literatura é mais modesta, apenas quer encher o mundo de imagens” (HOLANDA, 1992, p. 26 *apud* BRITO, 2017, p. 59)

O excesso de informação no texto literário é representativo de um fenômeno contemporâneo denominado pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han como “crise da narração”. Em seu livro “A crise da narração” o autor afirma reiteradamente que “Explicação e narração são mutuamente excludentes. [...] É justamente a omissão da explicação que

é essencial para a verdadeira narração. A narração dispensa qualquer explicação [...]” (HAN, 2024, p. 20-21-22).

Ele defende seu posicionamento com um argumento de autoridade, citando Walter Benjamin, crítico cultural alemão, que já falava sobre isso no século passado: “A narração, de acordo com Benjamin, ‘não se esgota em si mesma’. Ela ‘preserva sua força acumulada em seu interior e é capaz de se desdobrar depois de muito tempo’.” (BENJAMIN, 1985, p. 201 apud HAN, 2023, p. 23).

Assim sendo, a narração não é apenas um relato efêmero, mas possui uma capacidade inerente de se desdobrar e revelar novos significados conforme o tempo passa. Isso ocorre porque as histórias carregam camadas de significados e interpretações que podem se desvelar de forma mais clara ou diferente à medida que as condições culturais, sociais e pessoais mudam. Nesse caso, a presente leitura que se faz do personagem Meursault ilustra, seguramente, a peremptoriedade que é característica da obra de Camus, excluindo-a dessa leva de obras que contribuem para a crise narrativa.

O QUE O TEXTO NÃO EXPLICA, O DISCURSO REVELA

Ao analisar as falas de Meursault pelo enfoque da AD, constata-se um sujeito cujo discurso apresenta indícios sutis, porém reveladores de uma conduta balizada por princípios de irreverência. A AD se preocupa não apenas com o conteúdo literal das falas, mas também com os contextos em que essas falas são produzidas, incluindo as relações de poder, os sistemas de valores e as identidades dos sujeitos envolvidos.

Nessa perspectiva, há um quê de resistência nas suas palavras quando diz, por exemplo, “Isto não quer dizer nada”. Uma leitura mais atenta dará conta de constatar sua contestação a valores e normas travestida da pouca ou nenhuma importância que ele dá a algumas situações e/ou pessoas. Ou seja, o “isto não quer dizer nada” diz muito sobre sua singularidade. Em outras palavras, por trás do aparente alheamento está alguém insubmisso às regras que regem o comportamento de um filho mediante a circunstância da morte da progenitora.

A conduta dele diante do óbito materno vai de encontro a algumas convenções morais e éticas, consideradas dispositivos de poder que regulam posturas e moldam subjetividades, definindo o que é certo e errado, aceitável ou

inaceitável. Desse modo, funcionam como estratégias de controle das ações dos indivíduos, muitas vezes sem que eles percebam a influência do poder subjacente. Nesse sentido, o personagem demonstrou desrespeito a padrões sociais quando por três vezes se negou a ver sua mãe pela última vez. Ora respondeu com um ríspido “não”, ora com o silêncio, ao ser questionado se queria se despedir da mãe antes que fechassem a urna:

“Imagino que deseje ver sua mãe!” Levantei-me sem nada dizer [...] “Fecharam-no, mas eu vou desparafusar o caixão para que o Senhor possa vê-la.” Aproximava-se do caixão quando eu o detive. “Não quer? “Não.”, respondi. [...] Os empregados da agência funerária já cá estão. Vou-lhes dizer para fecharem o caixão. Quer ver a sua mãe pela última vez? Disse que não. (CAMUS, 2024, p. 15-16-22)

Para a AD, o indivíduo que enuncia é multifacetado. Isso implica dizer que uma mesma pessoa pode ocupar múltiplas posições discursivas dependendo do contexto em que se encontra. Desse modo, os sujeitos são constantemente posicionados pelos discursos que os cercam. E são esses posicionamentos que determinam o que cada um pode ou

não dizer, a partir do lugar em que ocupa. Logo, o sentido do enunciado é, em larga medida, definido pela posição ocupada como pai, filho, chefe, empregado, etc. A teoria da AD que rege o conceito de sujeito confirma o exposto:

[...] o sujeito do discurso ocupa um lugar de onde enuncia, e é este lugar, entendido como a representação de traços de determinado lugar social (o lugar do professor, do político, do publicitário, por exemplo), que determina o que pode ou não dizer a partir dali. Ou seja, este sujeito, ocupando o lugar que ocupa no interior de uma formação social, é dominado por uma determinada formação ideológica que preestabelece as possibilidades de sentido de seu discurso. (MUSSALIM & BENTES, 2009, p. 133).

No contexto da obra em análise, Meursault é posicionado socialmente como “filho” e, culturalmente, espera-se que demonstre afeto e respeito pela mãe, especialmente em momentos críticos como a morte. Ao recusar-se a ver a mãe, desafia esse posicionamento e as regras culturais associadas a ele. Sua atitude insensível e desconectada contribui para a construção de sua imagem como um “estrangeiro”, alguém imerso em seu próprio mundo e alheio às convenções da realidade.

A formação discursiva que permeia a narrativa de Meursault é marcada pelo discurso existencialista, que questiona os valores tradicionais e a busca por sentido na vida. Sua recusa em seguir o convencionalismo do luto pode ser vista como uma manifestação dessa formação discursiva, que enfatiza a liberdade individual. Como sujeito clivado, é constituído por diversos discursos que se entrelaçam. Sua relação com a mãe e sua atitude perante sua morte revelam uma faceta de sua subjetividade que está em desacordo com a tradição, mas que faz sentido dentro de sua própria visão de mundo.

Nota-se aqui, uma postura condenável pela formação discursiva de base moralista. Uma vez que, pelos parâmetros estabelecidos, um filho que assim age é rotulado como insensível e desamoroso. Isso ocorre em decorrência dessas diretrizes funcionarem como referência para as noções de “bom cidadão”, “bom pai” ou “bom filho”, por exemplo. Dessa forma, controlam as subjetividades dos indivíduos, e determinam que ações humanas são esperadas e valorizadas.

A respeito disso Foucault (2006) afirma que, na sociedade moderna, existe uma rede de micropoderes, em que os indivíduos são convertidos em sujeitos assujeitados ao sistema de usos e costumes que sustentam essa teia social.

Para ele, alguns mecanismos para manutenção das relações de poder são usados como o da objetivação e subjetivação do homem. Este, torna o homem refém de uma identidade pré-estabelecida, da qual está dependente e pela qual é controlado. Aquela, por sua vez, o transforma em um ser dócil e útil, apto para o convívio em sociedade. Em outras palavras, “o indivíduo, visto como sujeito, é, antes de tudo, uma silhueta produzida pela sujeição, pelas tramas de pequenos poderes que se manifestam em práticas e demandam técnicas” (GHIRALDELLI, 2008, p. 78).

Sob esta ótica, o personagem não se encaixa nos moldes de “sujeito dócil”. A docilização é um conceito que se refere a indivíduos ou grupos que aceitam e se submetem passivamente às exigências da ordem dominante sem questionar ou resistir. O desinteresse de Meursault pode ser visto como um subterfúgio de resistência ao poder. Considerando que, ao rejeitar as normas impostas, desafia a hegemonia desses discursos e abre espaço para a possibilidade de novos modos de ser e de pensar. Seu jeito estranho não é apenas uma característica isolada, mas um ponto de confronto com os mecanismos de dominação.

Em determinado momento da história, durante o funeral, ele continua se contrapondo a tais mecanismos,

na medida em que não externa nenhuma consternação pela perda irreparável. Ao invés disso, limita seu lamento ao desconforto provocado pelo calor e cansaço. Conforme mostra o seguinte fragmento:

Em volta de mim, era sempre a mesma paisagem luminosa, inundada de sol. O brilho do céu era insustentável. Em dado momento, passamos por um troço de estrada que havia sido arranjado há pouco. O sol derretia o alcatrão. Os pés enterravam-se, deixando aberta a carne luzidia do alcatrão. Por cima do carro, o chapéu do cocheiro, de couro escuro, parecia ter sido moldado na mesma lama negra. Sentia-me um pouco perdido entre o céu azul e branco e a monotonia destas cores, negro pegajoso do alcatrão aberto, negro baço dos fatos, negro lacado do carro. Tudo isto, o sol, o cheiro de borracha e de óleo do automóvel, o do verniz e o do incenso, o cansaço de uma noite de insônia, me perturbava o olhar e as ideias. (CAMUS, 2024, p. 25)

Ao descrever a cena com riqueza de detalhes, Meursault revela uma atitude descompassada com relação ao falecimento, o que demonstra sua não submissão às

expectativas emocionais associadas ao luto. Percebe-se que o foco da atenção dele está voltada às condições físicas (o calor, o alcatrão derretendo, o cheiro de borracha e óleo) durante o enterro, em uma desconexão total com a dor da perda. Na ocasião, houve preocupação com o próprio desconforto em detrimento da importância cerimonial em si. Isto é, o rito de cortejar o traslado do corpo até o cemitério foi realizado mecanicamente, sem a clássica manifestação de pesar percebida em momentos assim.

O sentido desse texto já é previsto e demarcado pelas forças ideológicas subjacentes ao sujeito enunciante (discurso de resistência). Nesse caso, em se tratando de que ele é produzido por uma prole que acabou de perder aquela que a gestou, não há outro sentido senão compreender que o laço sanguíneo que supostamente os une afetivamente se encontra aquém da fadiga causada pelo sol escaldante que tanto o afetou. Todavia, se porventura essa fala fosse reproduzida pelo mesmo indivíduo (Meursault), porém em outra circunstância fúnebre, em que ele não fosse o filho, mas sim um agente funerário, um coveiro, um desconhecido ou até um genro da vítima, o discurso teria uma outra conotação. Isso comprova que, “[...] o que está em questão não é o sujeito em si; o que importa é o lugar ideológico de onde enunciam os sujeitos.” (MUSSALIM & BENTES, 2009, p. 131).

Outrossim, Meursault continua a dar sinais óbvios de irreverência. Uma vez que um dia após o sepultamento se envolve em um relacionamento amoroso, regado a banho de mar e ida ao cinema para assistir filme de comédia com uma antiga conhecida. Como se pode perceber pela análise do seguinte trecho:

Enquanto fazia a barba, perguntei-me o que iria fazer e resolvi tomar um banho de mar [...] Na água encontrei Marie Carona, uma antiga datilógrafa que eu desejara na época. Ela também, creio eu. [...] Perguntei-lhe se queria ir ao cinema à noite. Riu e disse que estava com vontade de ver o filme de Fernandel. [...] Disse-lhe que mamãe tinha morrido. Como quisesse saber há quanto tempo, respondi: — Morreu ontem. [...] Isto nada queria dizer. [...] O filme tinha momentos engraçados e outros realmente idiotas. [...] A sua perna estava encostada na minha. Acariciava-lhe os seios. No fim da sessão, eu a beijei, mas mal. (CAMUS, 2024, p. 27, 28)

A resposta dele à Marie, dizendo simplesmente “morreu ontem”, sem demonstrar qualquer emoção, representa uma clara resistência às expectativas geradas em

torno do luto. As convenções sociais ditam que a morte de um ente querido deve ser acompanhada de um período de tristeza e respeito. No entanto, não demonstra nenhum desses sentimentos, indicando uma recusa em adequar-se ao modo como deve-se reagir à morte de um parente próximo.

Suas ações refletem uma liberdade e autonomia que ignoram as previsões de comportamento adequado em situações específicas, como a de estar enlutado. Ele faz o que deseja, sem se preocupar com o que a sociedade possa pensar ou esperar dele. Essa independência é uma forma de resistência ao sistema normativo que tenta ditar o comportamento das pessoas. A interação de Meursault com Marie também é caracterizada por uma falta de romantização. Ele menciona que ambos se desejavam no passado, mas o faz de uma maneira desapaixonada e objetiva. Sua proposta de ir ao cinema é direta e sem grandes pretensões românticas, o que desafia os costumes que muitas vezes envolvem um ritual mais elaborado de cortejo e romance.

Na sequência, menciona que a morte de sua mãe “nada queria dizer”. Essa declaração reflete uma visão de mundo que resiste à necessidade de encontrar significados profundos ou convencionais em eventos de vida. Os protocolos frequentemente impõem significados específicos a eventos

como a morte, mas rejeita essa imposição, preferindo uma interpretação mais indiferente e pessoal. E por fim, a observação de Meursault sobre o filme que assistiu com Marie, descrevendo-o como tendo momentos “engraçados e outros realmente idiotas”, pode ser vista como uma crítica à cultura popular e à superficialidade que ela pode representar. Essa crítica sutil sugere uma resistência aos padrões culturais que valorizam entretenimentos, os quais considera fúteis ou sem profundidade.

Outro fato que chamou atenção foi Meursault declarar que não sabia a idade exata da senhora que o gerou:

“É sua mãe que está ali?” [...] “Sim.” [...] “Era muito velha?” “Assim, assim”, respondi, porque não sabia ao certo quantos anos tinha. [...] O patrão foi amável. Perguntou se eu não estava muito cansado e quis também saber a idade de mamãe. Para não incorrer em erro, respondi “Uns 60 anos”. (CAMUS, 2024, p. 25, 33).

Isso sugere aspectos profundos de sua relação com a sociedade e com as recomendações postas. Assim, rompe com as orientações de cuidado e afeto filial. Na sociedade em que ele vive, espera-se que os filhos conheçam detalhes

importantes sobre seus pais, incluindo a idade. Ao demonstrar não sabê-lo, subverte a autoridade dos discursos hegemônicos que valorizam a família e os laços afetivos.

Além disso, quando foi interpelado pelo advogado se ficado contristado e sofrido com a perda materna disse: “É claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres normais tinham em certas ocasiões desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam”. Com isso, foi orientado a mentir na audiência, dizendo que, na ocasião, não esboçou tristeza por controlar seus sentimentos. Ao que se negou imediatamente a fazê-lo: “Não, porque não é verdade” (CAMUS, 2024, p. 69). Pelo exposto, fica claro que mesmo amando-a, como dizia, desejou que ela morresse. Porque, para o estrangeiro, uma coisa não anula a outra.

Sua atitude é, em si, um sintoma de oposição às estruturas de poder que ditam como os indivíduos devem se relacionar. Inclusive, no relacionamento dele com Marie aconteceu um episódio, no mínimo, intrigante. A saber:

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Respondi que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já

respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava. “Nesse caso, por que se casar comigo?”, perguntou ela. Expliquei que isso não tinha importância alguma e que, se ela o desejava, nós poderíamos casar. Era ela, aliás, quem o perguntava, e eu me contentava em dizer que sim. Observou, então, que o casamento era uma coisa muito séria. “Não.”, respondi. (CAMUS, 2024, p. 48, 49).

A resposta de Meursault ao questionamento de Marie é marcada por um discurso apático, em que não atribui significado ao casamento, tampouco ao amor. Para ele, esses conceitos são vazios de significado, desconstruindo o discurso religioso e matrimonial, que enaltece o casamento como uma instituição divina carregada de valor moral. A dinâmica de poder entre o casal é perceptível, pois, embora pareça ceder ao desejo dela de casar, mantém o controle ao reiterar sua indiferença. A decisão é relegada a Marie, mas sob a condição do “tanto faz” dele, subvertendo as expectativas tradicionais de compromisso e reciprocidade emocional. Logo, o discurso de Meursault reverbera uma resistência passiva, visto que, apesar de não se opor ativamente às convenções sociais, seu desprezo pelas mesmas constituem uma rebelião ao poder normativo da sociedade.

A narração de um ato bárbaro cometido pelo personagem foi feita de maneira sucinta, sem justificativas que possivelmente viesse a atenuar a gravidade do crime. Meursault praticou um assassinato contra um árabe na praia. Em uma circunstância assim, é natural o algoz expressar arrependimento ou florear a narrativa explicando as motivações que o levaram a cometer tal atrocidade. Isso não aconteceu. Não se mostrou pesaroso ao relatar o fato, pelo contrário, contou-o sem parcialidade, com a objetividade de um jornalista profissional:

Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecidor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes contra um corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça. (CAMUS, 2024, p. 64).

A linguagem usada por Meursault ao narrar suas ações é direta, objetiva e desprovida de emoção. Esse estilo narrativo

é uma forma de resistência contra as expectativas literárias e sociais de como um relato de assassinato deveria ser escrito. Em vez de fornecer uma narrativa moralmente carregada ou emocionalmente evocativa, oferece uma descrição quase clínica e factual. Essa escolha de linguagem desafia o leitor a confrontar o ato de violência sem as convenções narrativas tradicionais que explicam ou justificam.

O discurso colonial frequentemente justificava a violência através de narrativas de superioridade moral ou civilizadora. No entanto, Meursault não fornece nenhuma justificativa moral para seu ato. A falta de uma razão clara e a descrição quase mecânica do ato resistem à narrativa colonial que tenta racionalizar a violência. Isso subverte a expectativa de que tal violência deve ser explicada ou justificada dentro de uma lógica colonialista. A análise revela como o personagem de Camus encarna uma forma de resistência profundamente enraizada na rejeição das narrativas dominantes

Na Argélia colonial, a relação entre colonizador e colonizado é marcada por desigualdade e desumanização do colonizado. Meursault, um francês, mata um árabe, um ato que, em um contexto colonial, poderia ser visto como um reforço da dominação. No entanto, a falta de uma justificativa clara e a descrição do árabe apenas como “um corpo inerte” pode ser lida como uma subversão, em que ele não se

conforma nem mesmo com as racionalizações coloniais para a violência, resistindo a qualquer forma de justificação que o sistema colonial possa tentar impor. Ao evitar qualquer descrição que humanize a vítima ou evoque compaixão, a linguagem de Meursault desafia a norma discursiva de criar laços emocionais entre o leitor e os personagens. Isso pode ser visto como uma forma de resistência ao sentimentalismo e à moralização.

Em alguns momentos, o personagem silenciava, quando era instigado a falar. Para a AD, o silêncio pode ser interpretado como uma forma de comunicação significativa. Em vez de ser simplesmente a ausência de fala, na medida em que pode transmitir intenções, sentimentos e estados de espírito que não são expressos verbalmente. Na análise discursiva, o silêncio é frequentemente visto como um componente ativo do discurso que pode revelar mais sobre o sujeito e o contexto do que as palavras. No contexto em questão, o mudismo da personagem pode significar insubordinação. Uma vez que, o convencional em um diálogo é responder a indagações feitas. Quando não o faz, revela não ser submisso às formalidades de um diálogo, transformando-o em um monólogo. Ou seja, se nega a atender a solicitação de resposta do outro, como forma de contestar a exigência do momento.

Nesse sentido, Meursault confrontou até a autoridade do juiz: “Por que o senhor atirou num corpo caído?” [...] O juiz passou as mãos pela testa e repetiu a pergunta com a voz um pouco alterada: “Por quê? É preciso que me diga. Por quê?” Eu continuava calado.” (CAMUS, 2024, p. 72). Na maioria das vezes respondia monossilabicamente, com um “sim” ou “não” que não atendia às expectativas de quem perguntou. Como se nota em outra indagação feita pelo mesmo magistrado: “Mas ele me interrompeu e exortou-me uma última vez, do alto de sua posição, perguntando-me se acreditava em Deus. Respondi que não.” (CAMUS, 2024, p. 73).

A partir dessa fala, constata-se que Meursault é ateu. O ateísmo pode ser uma forma de rejeição aos discursos dominantes sobre religião e moralidade. Em contextos onde a religião tem um papel central e normativo, ele pode desafiar e subverter essas normas, refletindo uma resistência ao poder e à influência das instituições religiosas. A insujeição continua se refletindo no seu discurso cético, ao confessar sentir prazer em ser chamado de “anticristo”. A própria estrutura dessa palavra carrega consigo um significado bem representativo do seu caráter subversivo. Visto que é composta pelo elemento “anti-” (um prefixo grego que significa “contra” ou “oposto”). Essa carga semântica reverbera sua subjetividade

contestatória, em outros termos, que contraria os moldes sociais.

E ao fim dos onze meses que durou a instrução do processo, posso dizer que quase me espantava de alguma vez ter gostado tanto de uma coisa, como desses raros instantes em que o juiz me levava à porta do gabinete, batendo-me no ombro e dizendo com um ar cordial: “Por hoje acabou, Sr. Anticristo” (CAMUS, 2024, p. 75).

Concernente a essa objeção ao poder, Foucault (2018) desenvolve a teoria da “ação sobre a ação”. Nessa perspectiva, postula que “o poder está em toda parte” (FOUCAULT, 2018, p. 101). Assim sendo, entende-se que o poder não é exclusividade de alguns, mas atravessa toda a esfera social. Nesse contexto, o juiz não detém totalmente o poder, pois ele transita em alguns instantes para as mãos do réu, no momento em que este resiste em responder à pergunta feita por aquele, ou quando combate o discurso religioso com o discurso ateu, por exemplo. Segundo o autor, o que há são relações de poder, em que algumas forças confrontam outras, porque “lá onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 2018, p. 104). E o que traduz esses embates é o discurso, por

meio da ideologia. Dessa forma, o discurso constitui-se um mecanismo “[...] pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos”. (FOUCAULT, 2003, p. 3).

Um capelão, representante do discurso religioso visita Meursault na prisão com pretensão explícita de convertê-lo. Porém, não obteve êxito, nesta relação de poder estabelecida entre padre e prisioneiro, são mobilizados, respectivamente, dois tipos de discurso, dos quais ambos se assenhoreiam: o cristão e o ateu. Nesse embate de forças ideológicas, o discurso do réu confesso subsiste sem vacilar:

Foi num momento assim que mais uma vez me recusei a receber o capelão. [...] “Por que recusas as minhas visitas?” Respondi que não acreditava em Deus. Quis saber se tinha certeza disso e eu respondi que não valia a pena fazer-me tal pergunta: parecia-me sem importância. [...] Disse algumas palavras que não ouvi e perguntou, muito rapidamente, se permitia que me abraçasse. “Não”, respondi. [...] “Rezarei por você.” [...] Comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar. Agarrava-o pela gola da batina. Despejava nele todo o âmago do meu coração com repentes de alegria

e de cólera. (CAMUS, 2024, p. 119, 123, 124).

Sua recusa em aceitar as visitas do capelão e em se submeter às práticas religiosas tradicionais evidencia uma postura que valoriza a autonomia do sujeito e a autenticidade de sua existência. Além disso, a reação violenta de Meursault, ao agarrar o capelão pela gola e gritar, pode ser entendida como uma forma de romper com o poder simbólico que o capelão tenta exercer sobre ele. Essa ruptura é uma manifestação física de sua resistência discursiva. Logo, seu discurso e ações são subversivos porque questionam e desestabilizam as verdades estabelecidas, propondo uma visão de mundo onde o sentido é algo que cada indivíduo deve construir por si mesmo, sem depender de estruturas externas.

Portanto, através de sua linguagem e atitudes, o personagem de Camus desafia as convenções e normas de sua sociedade, abrindo espaço para novas formas de pensar e ser. A complexidade de suas ações, vistas sob o prisma da AD, reflete uma profunda resistência aos micropoderes que permeiam as relações sociais e culturais, reafirmando a liberdade individual e questionando os valores tradicionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção narrativa de Camus em *O Estrangeiro* desafia o leitor a preencher as lacunas deixadas pelo autor, exigindo um envolvimento ativo na interpretação do texto. Essa interação é fundamental para que o leitor compreenda a aparente frieza de Meursault como uma forma de resistência a normas sociais e morais predominantes. A obra, ao oferecer pistas implícitas, convida o leitor a explorar e construir significados, alinhando-se à teoria de Wolfgang Iser sobre a estética da leitura, que enfatiza o papel criativo do leitor na decodificação dos textos literários. Assim, ao deixar de lado explicações explícitas, sublinha a natureza formativa da obra, que permite múltiplas interpretações e ressignificações ao longo do tempo.

Neste artigo, o discurso do protagonista foi ressignificado à luz da Análise do Discurso (AD), revelando uma postura de resistência que se manifesta de formas sutis, mas profundas. Seu comportamento, tanto nas interações pessoais quanto na narrativa de eventos significativos ilustra um desafio persistente às normas e valores predominantes de sua sociedade. A análise discutiu como o personagem encarna uma resistência ao poder ideológico que regula comportamentos e identidades.

Suas ações, frequentemente interpretadas como insensíveis ou desumanas, revelam uma recusa em se conformar com a moralidade convencional e os padrões sociais. Ao rejeitar a moralidade tradicional e o discurso religioso, Meursault estabelece um contraste direto com as forças que buscam moldar e controlar o comportamento dos indivíduos.

O discurso de resistência do personagem é também uma crítica implícita ao controle social e às estruturas de poder que delimitam a expressão e a subjetividade dos indivíduos. Sua capacidade de desafiar essas estruturas, ao mesmo tempo em que se mantém indiferente à sua própria situação, sublinha a complexidade e a profundidade de sua resistência. Assim, sua trajetória destaca a luta contra os discursos normativos que, segundo Foucault, exercem um controle sutil e persistente sobre os indivíduos. Em última análise, sua linguagem e comportamento revela uma crítica aguda às formas de poder e controle que moldam e definem a experiência humana.

REFERÊNCIAS

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. Literatura e as trilhas das subjetividades. **Jornal O Dia**, 09 abr. 2024, p. A6

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo Brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira**. Teresina: EDUFPI. 2017.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. 61 ed. Rio de Janeiro: Record. 2024.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade do saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

GHIRALDELLI, Jr. , P. **Foucault versus Kant**. Recuperado em 21 de dezembro, 2009, <http://ghiraldelli.multiply.com>

HAN, Byung Chul. **A Crise da Narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis, RJ: Vozes. 2023.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 2 v.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 1 v.

A LITERATURA E O CINEMA EXPLORAM O DUPLO

A dinâmica comparada no ensino em sala de aula a partir da construção da consciência de si no andamento dos enredos

João Carlos de Carvalho¹

RESUMO

O artigo propõe um trabalho conjunto entre literatura e cinema, explorando a questão do duplo que permeia a história da arte em vários níveis. Particularmente, a presença do duplo na literatura implicou sempre um *modus operandi* muito próprio, desde a antiguidade, ganhando relevo de modo fantástico a partir de Edgar Allan Poe, no século XIX, que nos deu uma estrutura moderna de funcionamento que vige até hoje. A ideia é explorar em sala de aula, a partir de um princípio de leitura atenta, a relação entre literatura e cinema, onde a questão do duplo é investigada por duas linguagens que ora se aproximam, ora se afastam, criando novas dinâmicas de significação. Quatro obras em tela, com suas respectivas adaptações, serão analisadas como potencial de esclarecimento psíquico-literário a partir de uma clara ação didática: “William Wilson”, de Edgar A. Poe; *O sósia*, de F. Dostoievski; *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk; *O homem duplicado*, de José Saramago.

Palavras-chave: ficção e cinema; o duplo; ensino; comparação interartes

¹ Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, Cruzeiro do Sul. Doutor em Letras. Área de atuação: Teoria da Literatura e Estudos Comparados.

ABSTRACT

This article proposes a joint effort between literature and cinema, exploring the issue of the double that permeates the history of art at various levels. In particular, the presence of the double in literature has always implied a very specific *modus operandi*, since ancient times, gaining fantastic prominence from Edgar Allan Poe, in the 19th century, who gave us a modern structure of operation that is still in force today. The idea is to explore in the classroom, based on a principle of attentive reading, the relationship between literature and cinema, where the issue of the double is investigated by two languages that sometimes come together, sometimes move away, creating new dynamics of meaning. Four works on screen, with their respective adaptations, will be proven to have the potential for psychological-literary enlightenment based on a clear didactic action: “William Wilson”, by Edgar A. Poe; The Double, by F. Dostoevski; Fight Club, by Chuck Palahniuk; The Double, by José Saramago.

Keywords: fiction and cinema; the double; teaching; interart comparison

Ao comentar sobre o duplo em uma aula, pensei o quanto desafiador seria levar uma questão tão emblemática e humana para o domínio de um público iniciante, fosse no ensino secundário, fosse em anos mais adiantados da graduação ou pós-graduação. Sem o ingrediente da curiosidade, ou o olhar siderado para si mesmo, revirando os porões de nossas idiossincrasias, não teríamos como mergulhar de maneira mais profunda em uma malha tão complexa de referentes que alimentam nossa linguagem a partir da outra voz que nos sussurra sempre de viés.

Pensar assim, na verdade, implica compreender que a construção humana envolve um suspense de expectativas colhido ao aleatório de nossas escolhas. Somos determinados por forças muito além da nossa compreensão, e esse mistério a nos mover significa estarmos sempre escondendo alguma lógica que não convém. Mas a tese principal, que nos leva a uma indução por princípio, envolve uma pergunta chave: o que o duplo tenta revelar e/ou esconder? A perspicácia dessa indagação está envolta naquilo que projeta nossa consciência para o mundo, ou o para-fora-de-si, e tem como resposta as articulações de estratégias de defesa. Mas do que nos protegemos com o duplo? O fazer artístico deixa a resposta um tanto translúcida, pois estamos diante de nossas contradições, em um risco radical e especular, por meio da letra que se perde. O duplo revela e esconde, na verdade, sempre, porém, na transversalidade. O que está em pauta é o complexo jogo das identidades, ou a dança das máscaras que promove o “demônio das analogias”. A consciência em construção se alimenta dos embates, ou das encruzilhadas, e o que resta, como deslocamento, conduz a um fértil mal-estar. A linguagem é um campo de batalhas, como nos ensina as indicações bakhtinianas, mas um campo que tenta se organizar a partir de uma lógica interna, própria, em primeiro lugar, para ser testada no mundo onde a linguagem desafina. A linguagem artística é o acampamento onde alojamos nossas vertentes mais cruéis às peneiras de possíveis virtudes. A literatura tenta colocar em questão tudo isso a partir de uma matéria básica

que ilude, porque todos a usam à farta em seus cotidianos. Ela testa as nossas táticas de defesa e procura nos devolver curados, verbo sobre verbos, porém ainda mais sedentos de exercícios terapêuticos ou poéticos como projeções de mundo nunca antes ansiadas.

A questão do duplo sempre permeou os ínvios caminhos literários, desde os seus primórdios. Lembremos de Aquiles em *Iliada*. Depois de abandonar a batalha contra os troianos, enciumado porque Agamemnon lhe tinha tirado a linda troiana Briseida, retorna ao conflito depois da morte de seu parceiro Pátroclo. A relação entre os dois até hoje é envolvida em controvérsias interpretativas. A inserção de Aquiles representa, no ponto de vista que tentarei desenvolver aqui, uma retomada dos estilhaços deixada pelo rastro de sangue de seu duplo. É uma afirmação da vontade que estabelece uma rede articulatória de enredo que formatará todas as bases de andamento ficcional séculos adiante. No caso, a morte de Pátroclo, como perda de um duplo deflagrador de vozes, faz com que Aquiles entre novamente na batalha em busca de uma outra identidade, ou de uma outra voz. Ao derrotar o troiano Heitor e vilipendiar seu cadáver, Aquiles recupera o poder rearticulatório da narrativa épica e torna o prosseguimento possível dentro de uma órbita de conflitos ainda maior, pois a humilhação que ele submete aos troianos estremece toda a malha antecipatória dos acontecimentos. Um dos aspectos do gênio homérico está em estabelecer parâmetros motivacionais

ao campo de batalha das dicções herdadas por séculos de transmissão oral. Este campo enfeixa os conflitos para que haja o andamento da narrativa centrado em ações selecionadas a partir de um núcleo de conflito. O maquinário da ficção basicamente se alimenta das alternativas que gravitam em torno de certos limites. Todos os ritmos literários se rearticulam desse manancial até hoje. Nesse caso, ou o choque entre o eu e o outro produz o funcionamento do processo retórico, ou a possível linguagem se esboroa nas penedias dos bloqueios internos. O que se fala nunca é o que se fala, no entanto, o que desliza não pode se desprever de encanto. Não se foge à sedução que a linguagem tenta imprimir em todas os eventos, e a literatura procura nos lembrar o quanto somos limitados fora de nossos domínios de escrita. A consciência é a letra que quer se imprimir a partir de um outro, ou a voz oculta que pede alguma forma de tradução. É o aceno do barco ébrio que vaga entre espumas de emblemas a serem pescadas pela voz (nossa, outra?), em busca de uma autonomia. Andamos ao relento que a consciência obriga (ou abriga?), mas a alma se autodevora dos restos de colisões, transformadas muitas vezes em metalinguagens que funcionam como verificadoras de potências adormecidas.

Na poesia, Fernando Pessoa é o caso mais flagrante e radical de desdobramentos do eu. Os duplos, chamados de heterônimos, projetam um cosmos infinito de um sujeito lírico que só pode ser ao dividir-se. As possibilidades de um enredo

ficcional e dramático aí são inúmeras. A troca de correspondências com sua noiva Ofélia se tornou emblemática diante da potência poética que acoberta a escrita epistolográfica. Há um claro interdito que deflagra os limites do relacionamento entre ambos. Impedido por questões financeiras de assumir um compromisso mais estabilizado (ou outra razão mais profunda), o poeta, ou o Eu lírico, torna sua possível parceira um duplo que permeará sua travessia. Ofélia é a projeção de um ideal que ele tentará esvaziar pela interferência de outros heterônimos. O noivado fracassa, mas a literatura sai vitoriosa. Todos os ingredientes permanecem para uma construção composicional que melhor venha se adequar à forma arquitetural. Bakhtin defende que formas arquiteturais e composicionais se interdependem por meio de um princípio de estruturação. Os “valores morais e físicos do homem estético”, que se apresentam como um material arquitetônico, procuram se adequar à escolha da composição de um possível enredo (sob aspecto trágico ou cômico, por exemplo). (BAKHTIN, 1988, p. 25)

O duplo é uma resposta ao que restou de emblemático através de um percurso de timidez, ou de titubeios e gagueiras de fantasias de afirmação, diante de um inevitável reflexo. Seremos testados sempre que uma verdade é sussurrada. Sujeitos simplórios ou complexos se irmanam quando suas inteligências são testadas no cerne do muro ideológico das lamentações. Personalidades opostas são investimentos certos quando se encontram em

um processo de conjugação de forças por meio de um enredo. A proposta aqui é explorar como a literatura e o cinema souberam investir na questão do duplo por meio de dinâmicas narrativas próprias, tornando possível uma dobradinha que funcionará em sala de aula, claro, se o docente souber explorar os pontos-chaves em jogo, propostos em cada linguagem. Selecionei quatro textos já clássicos da literatura e que renderam interessantes adaptações cinematográficas: o conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; a novela *O sócio* (1846)², de Fiodor Dostoievski; o romance *O clube da Luta* (1996), de Chuck Palahniuk; também o romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago. As quatro obras pertencem a autores consagrados, do século XIX ao século XXI, reforçando a inesgotabilidade do tema em curso, reafirmado em tantas outras obras clássicas como “O homem de areia”, de E.T. A. Hoffmann, *Dr. Jekyll e senhor Hyde*, de Robert Louis Stevenson³, ou “O outro”, de Jorge Luis Borges.⁴ As adaptações para a tela mostram o quanto instigante é o tema da duplicidade do eu na formação de qualquer sujeito e um desafio para transformar palavras em ações por meio de uma representação cênica.

Sobre adaptações de obras literárias, temos inúmeros exemplos de textos que não conseguem se adequar à linguagem do cinema. Por várias razões, mas principalmente por não

2 Tendo também o título de “O duplo” em algumas outras traduções brasileiras.

3 Mais conhecida como *O médico e o monstro*.

4 Oscar Wilde é autor do romance *O retrato de Dorian Gray* que não disfarça a difícil relação com um outro demoníaco pintado em uma tela que fica escondida do mundo. No Brasil, Machado de Assis e Guimarães Rosa produziram contos intitulados “O espelho”. Ambos exploram radicalmente a presença do duplo a partir do reflexo.

entender que um fenômeno deve completar o outro. Onde um diz, o outro reinventa. Tentar transportar *ipsis literis* a densidade literária para a dinâmica do cinema pode redundar em um estrondoso fracasso. Edgar Morin nos lembra que, para os povos arcaicos (ou cosmogônicos), a noção de duplo não se dissociava de um certo espanto com a sua própria imagem. Em nosso mundo industrial, cercado por espelhos de todos os lados, nos acostumamos com nossos reflexos, nos distanciamos da surpresa de si. Morin diz que precisamos da imagem noturna para nos surpreendermos com o nosso reflexo. Perceber marcas ou desvios nas faces que passavam em branco durante o dia. (MORIN, 2014, P. 46) Investir na sombra é uma maneira de conhecimento mais detalhado de si, pois “a sombra, que nos pega sempre no pulo, manifesta a evidente exterioridade do duplo e sua quotidiana e permanente presença”. (MORIN, 2014, P. 47) Uma adaptação para o cinema de alguma das obras citadas no parágrafo anterior deveria incitar nos roteiristas e diretores sempre uma boa dose de invenção. O duplo é o questionamento de tudo que se considere real a partir da psique, e das próprias condições de uso da matéria prima original. Do texto escrito à tela, o que se fará presente é notarmos a ausência de um detalhe ou outro. Levar para a sala de aula o texto, ao lado da exibição de um filme sobre o duplo, é o desafio essencial proposto aqui por este artigo que se volta para o ensino. O duplo é a coragem que se reapresenta, como surpresa. Nas adaptações, temos contato com detalhes anódinos

que explodem às nossas interrogações. Compreender isso, torna possível estar próximo dos elementos articulatórios de enredo. Mostrar como os pontos obscuros (as sombras) alardeiam o que há de mais precioso e humano em cada um de nós, dá ao docente um instrumento de ação para dialogar com a complexidade dos fatores que nos formam por meio das projeções do imaginário. O reino das imagens forma realidades aparentemente “anormáticas”, mas que é a mola mestra que impulsiona a nossa curiosidade de ser para si e para o outro, ou o em-si-para-o-mundo. Os que se consideram “normáticos”⁵ perceberam que as loucuras retocadas são aquelas que realmente se registram com força simbólica suficiente para auferir uma potência poética e reveladora.

O tema do duplo promove uma compreensão inicial do dialógico, como consciência dos valores da sociedade que nos cercam. O duplo é uma reação ao que falta enquanto articulação de discurso, ou de uma linguagem que precisa encontrar a forma. A forma só pode ter existência estética e como tal depende de um arranjo retórico que esboce uma travessia entre um “eu” e um “outro”, inicialmente interditos.⁶ Para Beth Brait, “as gradações quase infinitas existentes entre o conceito de palavra alheia ou apropriada se estabelecem nas relações dialógica de enunciação”. (1994, p. 25) Esse enlace faz-nos procurar entender as tramas

5 Termo diferente dos que se consideram “normais”, mero rótulo para enfatizar dicotomias convencionais de comportamento aprisionadoras.

6 Lembrar do conhecido poema de Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu, nem sou o outro// Sou qualquer coisa de intermédio// Pilar da ponte do tédio// Que vai de mim para o Outro.” (1974, p. 36)

anteriores que levam ao enunciado. Não há como dissociar o “eu”, em um certo momento estratégico do enredo, como a enunciação de um duplo. A coragem de ser está exatamente no ponto em que o questionamento se torna radical, ou seja, vai à raiz buscar revolver a lama, reformatar o objeto por meio do barro, para constituir um esboço de uma outra personalidade, porém, complementar. Quando autores literários, como os já citados até aqui, arriscam-se em aventuras heteronímicas, seja pelo viés ficcional ou poético, estão colocando em risco todas as maneiras de autorreconhecimento convencionais. Da passagem do risco ao reconhecimento, promove-se a própria base para a expressão estética, ou da busca de uma linguagem mais elevada que resgate as lutas dialetais e dialógicas que levaram a humanidade a constituir-se enquanto produto de autoinvenção, ou constructo⁷. A literatura apenas expõe as fronteiras de maneira mais aguda, muitas vezes acerba, dos fatos antes de serem capturados enquanto acontecimentos.

Sob o ponto de vista psicanalítico, a formação do ideal de Eu tem base narcísica e se constitui a partir de uma fase originária especular de identificação com o espanto por meio da projeção da própria imagem. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1994, p. 139) O estranhamento é a chave para a compreensão do outro que nos habita e retrabalha a consciência de si. O duplo, ao invés de simplesmente fragmentar, indica a busca de uma potência

7 Percepção permanente de incompletude.

de origem. Toda cura depende das condições de trafegar entre a sanidade e a psicose. A neurose que nos guia é o farol para acobertar a duplicidade, mas não para apagá-la. A recorrência como a literatura explora a questão do duplo só demonstra os aspectos interlúdicos que mediam o ser e o parecer. A negação do duplo é na verdade uma denegação. É uma resistência ao autorreconhecimento (negar a própria verdade que lhe assanha). A literatura expõe as cicatrizes da alma, ou da construção tortuosa das psiques por meio da mesma matéria prima que nos acoberta em um cotidiano. O duplo expõe e se vê limitado pelas barreiras internas que o Eu lhe projeta. Por isso, muitas vezes, o duplo se apresenta de forma monstruosa, terrível.

A herança do modo fantástico do século XIX é essencial para a construção da ideia do duplo que o Ocidente desenvolveu e rearticula até hoje. As obras que surgem nesse terreno exploram exatamente os elementos permeáveis entre o eu e o espaço a se ocupar. O outro é sempre tratado como suposto virtual, pois é assim que o ego se desenvolve, ou seja, na percepção de que há um vazio a se preencher e isso tem o acolhimento com aquilo que poderemos projetar imaginariamente. O que sou não ocupa exatamente o que desejo ser. Mas o virtual pode ser confundido. Como explica uma estudiosa do assunto:

Do ponto de vista racional, espera-se que a função da consciência separe o fantástico e a realidade, enquanto efetividade. Quando

se dissolve essa fronteira é que surge o efeito inquietante ou não familiar (*Unheimlich*), o qual compartilha com as formações do inconsciente essa continuidade entre fantasia e realidade. Assim, um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção de duplo como o estranho que me olha. Eu sou o objeto de um outro. Eu vejo a mim como um estranho que vem de fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho, imagem virtual ou especular, mas como imagem real. Essa despersonalização corresponderá à noção psicanalítica de injunção, isto é, quando se dilui a fronteira entre o que eu sou e as formas pelas quais eu me represento. Está em jogo uma duplicação e objetificação da imagem. Essa imagem que temos de nós mesmos é apreendida sempre como outro, ora idealizada, o chamado Eu ideal, ora desde o ponto de vista de um Outro crítico. (D'AGORD, 2013, p. 4)

A partir dessas formulações psicanalíticas, temos a ideia de potência que se estabelece, no próprio âmbito psíquico, para a dinâmica do constructo da consciência por meio da arte escrevente. A literatura trucida propositalmente as fronteiras estabelecidas pelas noções de realidade herdada e coloca o Eu em xeque diante de seu conducente poder de projeção por meio de uma linguagem sempre sinuosa e que provoca as noções de realidade de nosso cotidiano. Explorar isso de maneira exaustiva se torna o grande

capital para o enriquecimento compreensivo das transações entre Eu e mundo. Em sala de aula, o docente pode perfeitamente explorar as zonas de transição estabelecidas pelas diferentes fases atravessadas pelo aluno ao longo da sua vida: infância, adolescência e entrada na fase adulta. A correlação de forças entre as fases é fundamental para a compreensão de que “tudo que eu sou ainda falta um bocado para ser”. A questão do duplo deve permear exatamente os pontos obscuros que a alma esconde de si para a projeção da própria consciência. A leitura prévia e, após, a análise em sala, de partes estratégicas das constâncias dos textos, permite aprofundamentos surpreendentes para ambos os lados, o que abre caminhos ainda mais profícuos e complementares para as adaptações fílmicas. Evidentemente, o que se propõe aqui é algo idealizado à primeira vista, com tempo e disposição de aprender de ambos os lados. No entanto, o professor tem na escolha pontual de uma obra condições de maior penetrabilidade nos interstícios do texto, assim como melhores parâmetros para tornar mais atraente o seu produto didático. Se resolver trabalhar um curso de extensão, amplia-se o cabedal de possibilidades. Enfim, são inúmeros os caminhos apontados aqui para se explorar o potencial de uma obra literária que trabalha com um tema tão sensível como o duplo. Um esboço ou um esquema breve sobre a falsa consolidação de uma personalidade, ou a dissolução das fronteiras entre normal e anormal, no âmbito da psiquê, dará ao aluno pistas importantes do que ele poderá encontrar na atmosfera literária.

Desta maneira, o estranhamento inicial, provocado pela força projetiva das personagens em curso, transforma-se em parceira indissociável de busca de reconhecimento. Isso, claro, não elide o risco.

Seguindo uma ordem cronológica, iniciaremos com o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, autor norte-americano do princípio do século XIX, que teve muitos problemas com o alcoolismo, tornando-se precursor das narrativas de investigação por meio de um modo fantástico detetivesco e *noir*, ou gótico, para usarmos uma expressão da época. Esse ambiente misterioso onde transitam suas personagens, entre paradigmas românticos e realistas, antecipa postulados importantes do simbolismo e da literatura moderna como um todo. Não gratuitamente, Baudelaire ter traduzido à época os contos do autor de “O coração denunciador”. Encharcado de uma modernidade urgente, que transaciona com uma tradição de esqueletos no armário, Allan Poe se torna um arauto de uma voz decadente que ecoará pelas décadas adiante. A questão do duplo, tão brilhantemente explorada por ele no conto em tela (o corvo que anuncia a nulidade das formas), congraça impérios de vozes furiosas em busca de uma confluência ordinária de zonas sombrias a serem exploradas por questões que ainda surgiriam no curso daquela fase da modernidade inauguradora. É na ordenação dos fatos estranhos que o enredo encontrará o seu andamento, ou como os próprios fatos colocam o dedo numa ferida já cicatrizada, em meio a situações de desafios

ainda mais perceptivas. O narrador acolhe um olhar hipersensível para se saber o mesmo por uma outra chave que abrirá as portas do futuro.

William Wilson já é um nome que esconde um outro nome, nunca revelado ao longo da narrativa. O foco, a partir da primeira pessoa, procura traduzir desde o início as condições limitadas de sua sensibilidade na presença do outro. Ele se vê como um proscrito, sem virtudes e preso a paixões indomáveis. Os ingredientes para a construção do duplo, já clássico, estão colocados de maneira bem evidente, e isso deve ser exposto pelo professor junto aos seus alunos, antes de entrar em uma análise mais profunda. O leitor aprendiz entenderá que os ingredientes de enunciação são às vezes mais importantes do que o enunciado, em um primeiro momento. O narrador, por exemplo, fala em lidar com “as primeiras advertências ambíguas do destino, que desde então me envolveu tão profundamente em sua sombra.” (POE, 1978, p. 87) Compreendemos, lá atrás, que, ao investir na sombra, manifesta a evidente exterioridade do duplo. Representar o duplo exige uma coragem enunciatória para conduzir o enredo. É preciso retornar à origem, buscar os elementos motivacionais que levaram a se autonegar bem próximo do seu atributo verdadeiro. Esconder o outro é o mesmo que provocar o surgimento do estranho. O outro é o inevitável, é o destino. Ou o real nome que ele nunca conseguirá esconder inteiramente. Ao se encontrar com seu homônimo, nutrido entre os muros de uma escola bastante

rígida nas suas normas de conduta, “coincidentemente” nascido no mesmo dia que o do narrador, temos os elementos que poderão melhorar a compreensão do processo enunciativo. O aluno deve acompanhar, com o olhar atento, a maneira como o narrador trata o seu duplo, futuro fator de tormentos através de uma trajetória que o esmagará paulatinamente ao longo do enredo: “Ele parecia igualmente desprovido da ambição que me levava a dominar e da energia que me dava os meios para isso.” (idem, p. 91) O contraponto entre um e outro parece ser o aspecto norteador que melhor vai se adequar às expectativas transitórias entre o que o aluno vê como enunciação e o enunciado que se avizinha. O professor deve enfatizar as condições privilegiadas que a escrita poética produz para agravar a atmosfera sombria em que sua narrativa transita, ou por onde as revelações dependam de um prosseguimento estratégico de abarcamento minucioso de detalhes: “...quase todos os dias tínhamos uma briga, na qual, concedendo-me publicamente os louros da vitória, ele conseguia, de certa maneira, fazer-me sentir que eu não os merecera.” (idem, p. 92) O professor faz ressaltar que, depois do processo que leva da enunciação ao enunciado, o surgimento do duplo faz surgir uma espécie de dança das máscaras, capaz de revelar e esconder os resquícios que produziram o desdobramento da personalidade, ao mesmo tempo que joga com regras aparentemente naturalistas de representação, o que torna possível que o segundo sujeito pareça de fato uma personagem autônoma, acompanhada por todos

que estão ao lado do narrador. Dessa maneira, as personalidades opostas ajudam a configurar uma atmosfera de confronto onde, cada vez mais, dependerá de detalhes descritivos que somente a literatura tem condições de procurar traduzir, já que o estado de ânimo do narrador nos entrega o risco de confronto na radicalidade da própria busca da palavra que falta para dizer o que o outro é na sua própria evidência alucinatória: “Wilson dava-me a réplica com uma perfeita imitação de mim mesmo – gestos e palavras – e representava admiravelmente o seu papel.” (Idem, p.94) E mais adiante: “...e sua voz, apesar de falar baixo, transformou-se em perfeito eco da minha.” (Idem, p. 94) Nada do que se coloca nunca é definitivo, já que o outro se torna um reflexo de um esboço do que ele deseja para si, por meio da construção contraditória da própria consciência. Esse constructo dá o tom do inacabamento que a energia da palavra escrita sublinha a todo momento como o mote que movimentará todo o restante do enredo.

Nesse conto poesco, as condições de espanto com a própria imagem acabam ajudando a lidar com os hiatos que a narrativa produz no seu prosseguimento. Se falamos em consciência de si, ela só existe enquanto incompletude de uma totalidade de autocompreensão. A literatura expressa uma potência de busca por meio de uma palavra que caiba ou não nos abismos que se abrem. Imerso na sua neurose, tangenciando o perigo real do vazio, ou do caos, ou do abismo inescrutável, cria-se, no entanto, uma atmosfera altamente narcísica e quase psicótica para que o

enredo funcione no seu entrelaçamento de realidades interna e externa. O tempo todo os leitores se sentem convocados a dividir um mundo que só existe no palco de uma verve perceptiva que resiste ao autorreconhecimento. O terrível, ou o monstruoso, que se insinua, assim entenderão os alunos, apenas refletirá o alargamento que a narrativa procura alcançar a fim de dar ao enredo o fluxo de detalhes ainda maior para que se deseje a própria compreensão do impossível. Essa fórmula, descoberta e desenvolvida por Poe, neste e em outros contos se perpetuará como um modelo imprescindível para a questão do duplo na literatura e que o cinema soube tão bem se apropriar e retrabalhar com os seus próprios instrumentos.⁸

Toda a narrativa subsequente continua reforçando os aspectos para enfatizar a presença do duplo em uma atmosfera cada vez mais opressiva, à medida que a identificação do narrador e seu duplo vai se tornando inteira. A noção de que lida com uma voz crítica é bastante evidente: "...hoje eu seria um homem melhor se não tivesse sempre recusado os conselhos daqueles sussurros significativos..." (POE, 1978, p. 95) Há inúmeros outros exemplos que o professor poderá ir colhendo no curso da leitura do conto, junto aos alunos, que enfatizam os pontos de contato e identificação entre as duas supostas personagens: "O mesmo nome! Os mesmos traços! A entrada na escola no mesmo dia! E, ainda, essa odiosa e

⁸ Veremos que os outros três textos escolhidos aqui para a sequência de demonstração e análise seguem bem de perto o modelo estrutural poesco exposto em "William Wilson".

inexplicável imitação de minhas maneiras, andar, voz e costume!” (idem, p. 97) O desconforto do narrador é alarmante, pois a construção do enredo obriga que o processo enunciativo seja bem constante na perfilhação de um em relação ao outro. O tratamento de um sujeito virtual projeta o modo fantástico como um artifício por meio de uma percepção de um vazio a se ocupar. O que se procura preencher é o próprio vácuo de uma personalidade ainda em construção, cujas artimanhas do enredo procuram provocar ao extremo. A radicalidade em jogo é que confunde os papéis e não deixa enxergar que o outro está ali para complementar um perfil fraturado desde o início da narrativa. O duplo, “o estranho que me olha”, traz o real como se o objeto fosse o próprio eu. As fronteiras da personalidade se dissolvem paulatinamente, à medida que o enredo avança e procura traduzir toda a angústia de localização do narrador. O outro crítico, a voz que sussurra, ou o eu ideal, é o impossível, mas isso não se inscreve na narrativa sem os artifícios em jogo, e os alunos vão perceber a literatura como esse jogo capaz de traduzir as intermitências da alma por meio das ponderações de realidades projetadas. A consciência da obra, enquanto constructo estético, na percepção de incompletude, encontra, no cotidiano descrito, através do desenrolar da escrita, as condições possíveis de transações entre o eu e o mundo como resultado da própria falência verbal. As palavras mais sugerem do que completam significados. Ou a dinâmica de significação depende mais do deslizar significante, ou metonímico, onde as

partes têm primazia sobre o todo. O professor leva até o aluno a percepção dos hiatos que a narrativa produz, mostrando que os aspectos realistas funcionam como verniz para o estranho traduzir a vontade e o lugar da fala. Esse hipotético lugar libera a sanha interpretativa e dá a força de ambiguidade necessária para o conto funcionar na sua plenitude de fenômeno de escrita.

O narrador se compraz em descrever os detalhes do mundo sórdido que ele transita: “Três anos de loucuras, gastos sem proveito, só poderiam ter-me dado hábitos de vício, enraizados...” (POE, 1978, p. 97) Ou “...na louca embriaguez de minhas devassidões calquei aos pés os vulgares entraves da decência.” (idem, p. 99) Estas e outras passagens marcam o desenho de um sujeito imerso em seu próprio anseio de autodestruição. Mas o que se tenta aniquilar é o próprio projeto de uma personalidade acabada e, nesse sentido, no tecido da construção do enredo, justifica-se o surgimento do duplo como aquele que apontará os tropeços de um percurso claudicante como uma voz crítica. Manquitolar em um mundo de regras em que o mais esperto deve se sobrepor ao seu semelhante, traz embutida a ideia de que mais cedo ou mais tarde o sujeito poderá ser surpreendido. A decadência, que infla o ambiente transacionado pelo narrador, mostra que as normas são permeáveis e estão em franco declínio diante das novas exigências de adaptabilidade especular. O reflexo que o outro imprime traz de volta os demônios reprimidos, em forma de crueldade e indiferença para que o contraponto se assanhe e faça o enredo

funcionar como um organismo em evolução. Dessa maneira, tudo está por se completar, ainda e sempre.

Quando aparentemente consegue um triunfo sobre um incauto e neófito jogador, o narrador é surpreendido pelo seu duplo e denunciado de maneira inexorável, obrigado a mostrar as provas de suas trapças. Diante do “destino maldito” (POE, 1978, p. 104), só lhe resta o exílio, e mesmo este não poderá render-lhe um apaziguamento da alma dividida: “Tomado de pânico, fugi enfim de sua impenetrável tirania, como de uma peste até o fim do mundo, fugi, e fugi em vão.” (idem, p. 104) A sanha persecutória do duplo se dá de maneira incisiva e penetrante, conduzindo o enredo em direção a um desfecho quase evidente de falência referencial. O mundo erguido pelo narrador se encontra em escombros, pois os canais de comunicação entre o dentro e o fora estão comprometidos pela dança das máscaras: “...fizera tudo de maneira que eu não pudesse ver o seu rosto.” (idem, p. 104) Ou a percepção de uma derrota definitiva: “...eu me submetera sem reação ao seu imperioso domínio.” (idem, p. 105) Ao tentar reagir e se libertar de seu duplo, atacando-o, ele comete um suicídio. No entanto, o leitor aprendiz será alertado para as pistas falsas que todo o imbróglio do enredo sugere. O que se esconde acaba sendo muito mais interessante em termos de análise. A forte alegorização do conto poesco é um prato cheio para qualquer disparate interpretativo. Mas o aluno deve se ater à leitura atenta, nas próprias entrelinhas perversas do texto, pois

o que se revela, também esconde. O modo fantástico, elaborado por Poe, traz a radicalidade do espanto consigo mesmo, por meio da necessidade de se unir as partes como fundamentais para o funcionamento narrativo especular. Rerler certas passagens se torna premente e revela os hiatos que foram sendo preenchidos no curso do enredo. A trama se mostra simplesmente alimentada por meio de uma lógica férrea que, alegorizada, apenas disfarça levemente a importância da percepção da consciência de si. Essa impressão só é possível se se der conta da divisão de toda e qualquer personalidade, literária ou não. Nenhuma consciência poderá se impor se não se contrapuser aos seus estatutos iniciais de adaptabilidade social. O mal-estar que nutre a consciência é a necessidade de deslocamento que o eu, em relação ao outro, não pode evitar de nenhuma maneira para ser. Construir-se também é autodestruir-se. O conto trabalha com os fragmentos de alma de uma personagem obcecada por suas próprias trilhas a serem constituídas com as partes faltantes denunciadas pelo outro, o desconhecido de si.

Como o cinema entendeu Poe? Há diversas tentativas de adaptações da obra desse autor ao longo da história. No entanto, uma das mais interessantes, e que mais próxima chega da atmosfera *noir* de sua literatura, foi reunida em uma trilogia que trouxe importantes diretores europeus dos anos 1960. Louis Malle dirigiu o curta “William Wilson”. O aluno então é alertado a se deparar com uma outra dimensão do enredo traçado pela

literatura. Apesar de se basear no conto que acabamos de analisar, a leitura do cinema implica necessariamente cortes estratégicos que funcionem em uma outra linguagem. O sucesso ou o fracasso da adaptação depende da maneira como se dará esse processo seletivo, envidado pelo roteirista e pelo diretor. Os inúmeros detalhes trabalhados pelo texto verbal são reduzidos ao máximo, em primeiro lugar. Se isso não acontecesse, o aluno compreende que seria apenas uma transladação do texto literário para a tela. No caso, a literatura meramente ilustrada com imagens. Muitas adaptações fracassam exatamente por conta disso.

No curta de Louis Malle, não há maiores detalhes sobre a origem social da personagem narradora. William Wilson surge em uma corrida desenfreada em direção a uma igreja católica. Não estamos mais na Inglaterra sombria do conto, mas na Áustria, em plena claridade do dia. O período histórico, no entanto, é o mesmo. Isso apenas atesta a universalidade do conto. Apesar de ser ateu, a personagem procura um padre para poder confessar um assassinato. Rapidamente muda-se o foco para as lembranças do confessor, que parece muito transtornado, beirando à loucura. São artifícios que o diretor utiliza para enfatizar o desequilíbrio mental da personagem logo nas primeiras cenas. No texto literário, temos um narrador ciente e racional daquilo que está nos apresentando, sem aparentar nenhum desequilíbrio, apesar de parecer um tanto despropositada a relação ambígua que ele, claramente, estabelece com o outro logo nas primeiras páginas. Na literatura fica evidente

o processo alucinatório ao se deparar com um outro que tem as mesmas características que a do narrador, inclusive nascido no mesmo dia que este, e com o mesmo nome. No cinema, tem-se a necessidade de esconder a dupla identidade por uma questão de protelação. Entende-se que o espectador tem outra perspectiva da do leitor. A maioria dos que vão ao cinema com certeza não leu o conto de Poe. Como estamos com uma turma idealizada, que participa ativamente das tarefas, e que acompanha pari passu as instruções do seu mestre em sala de aula, a leitura é obrigatória antes de se assistir ao filme. Perde-se com isso a surpresa da revelação final, no entanto, ganha-se em compreensão das duas linguagens em comparação. Pode-se dizer que uma coisa completa a outra e a graça do estudo estaria enfatizado nesse detalhe.

No filme, William Wilson, o duplo, é um rival que sempre surge das sombras. O cinema, mesmo a cores, pode trabalhar com esses recursos visuais impressionistas com bastante destreza, deslocando o foco de uma à outra personagem em cena. Algumas situações são mudadas para se concentrar principalmente no lado cruel e perverso da personagem protagonista, agora, transformada em um narrador-confessor que deixa o padre sem muitas alternativas de solução para o peso na alma que William Wilson carrega. Quando chega ao derradeiro desenlace, no decisivo jogo de cartas, troca-se, na adaptação, a personagem masculina para uma personagem feminina, representada por uma deslumbrante atriz. Não apenas satisfeito em roubar no jogo, William Wilson

se compraz em açoitá-la na frente de seus parceiros. Todos esses aspectos não deixam de ser seletivos, mesmo que mude uma coisa ou outra em relação ao conto. O aluno compreende que isso se torna necessário para termos, na tela, a dimensão mais exagerada possível da faceta perversa da personagem protagonista. Denunciado pelo seu duplo, só lhe resta um imediato confronto. No conto, isso ainda se arrastaria por algumas páginas e viagens por outros países em ritmo cronológico de prolongamentos descritivos estratégicos. No cinema, sem tempo a perder, vemos um duelo de espadas que chega à mesma conclusão da narrativa literária: ao matar o duplo, com uma facada, à traição, comete-se o suicídio. A maneira como isso se dá na tela tenta criar uma atmosfera ainda mais ambígua, pois em um momento o ator aparece saltando do alto do campanário, e em outro momento surge no chão ensanguentado com a faca cravada em si. Obviamente que se procura terminar o filme destacando até o fim a situação de transtorno alucinatório vivido pela protagonista. Interessante pensar que, tanto em uma, como na outra linguagem, temos um compósito de enredo que depende de estratégias de acobertamento para tentar ocultar as condições de atmosfera psicótica vivida ao extremo pela condução das narrativas. O conto, como o filme, ilustra, de maneira bastante precisa, o funcionamento de uma consciência em construção. Lidar com o duplo, e o aluno poderá intuir isso ao final da análise, é uma maneira de se autoconhecer, e só nos conhecemos se aprendemos a nos escutar. A voz crítica, o outro que nos fala, ou

que nos sussurra, ou nos alerta, é a oportunidade de driblarmos o caos, ou a ausência de significado, e de adiarmos a morte.

Na novela *O sósia*, de Fiodor Dostoiévski, temos a construção de uma personagem funcionário público na Rússia czarista, em meados do século XIX, Iakov Petrovitch Goliadkin, que segue muito próximo às lições poéticas sobre as transições de alma entre um e outro extremo na construção de uma psique literária. No entanto, teremos acesso a muito mais informações contextuais sobre essa personagem do que tivemos no conto “William Wilson”, pois Dostoiévski nos dá oportunidades de uma situação histórica e social mais definível, além de um exame psicológico bem detalhado das condições que levaram o burocrata a sua exaustão enquanto indivíduo dentro do seu limitado mundo, quando resolve ascender socialmente; na verdade, a um universo que não lhe pertence. Porém, ambas as narrativas atestam a universalidade do tema em discussão.

As dificuldades de relacionamento dentro e fora do trabalho ficam bastante evidentes no início da narrativa, apesar de a protagonista acreditar que pode pertencer a um patamar mais alto. Após penetrar em uma festa de casamento de seu chefe, Goliadkin passa por vários embaraços, e todo o seu deslocamento naquele mundo vem à tona: “Tentou dizer alguma coisa, esboçar um gesto; mas só conseguia rir, rir de um modo inconsciente e atoleimado. (...) Tropeçou e pensou que estava se despenhando num abismo.” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 232) A releitura atenta

desses momentos iniciais da construção da personagem, junto com os alunos, permite localizar os fios básicos de início de enredo como um fenômeno emblemático de uma dada condição inercial. Como um grande mestre, o narrador-autor vai tornando, paulatinamente, Goliadkin uma figura risível e ridícula, sem beirar o absurdo. Por outro lado, nas entrelinhas, parece sugerir certa piedade ao leitor, já que a personagem se mostra sempre muito sincera em um universo de rapapés e subterfúgios hipócritas, no entanto, não há dúvida de que Goliadkin está prestes a entrar em crise por estar longe das expectativas de um ideal de reconhecimento que no fundo desejava para ele: “...e veria que ali estava um homem que parecia querer esconder-se de si mesmo, fugir de sua própria personalidade.” (idem, p. 234) Esses e outros detalhes apenas enfatizam os aspectos banais de uma existência que permitirá a entrada do duplo, como um escudo às próprias contradições vividas até então pelo herói do autor russo, ou melhor, o anti-herói, consequência de um tempo onde a sinceridade de propósitos não poderia ser premiada com um reconhecimento de brilho, a não ser que ele se tornasse um outro, completamente distinto do que era e ele não era suficientemente hipócrita para isso.

No outro dia, ao voltar ao trabalho, descobre um indivíduo no seu lugar, exatamente como ele. Essa aparição revela um momento particularmente chave para se entender o restante desembaraço da narrativa, e deve ser sublinhada pelo professor

junto ao aluno: “Não era Goliadkin que ali servia de auxiliar ao seu chefe, que gostava de absorver-se no seu serviço (...) Não, não era esse; era outro Goliadkin, completamente distinto e ao mesmo tempo um Goliadkin que se parecia extraordinariamente com o primeiro. A mesma estatura, o mesmo tipo, idêntico porte, igualmente vestido, também calvo. Em uma palavra, nada faltava...” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 244) É preciso também fazer uma breve comparação com o surgimento do duplo em “William Wilson”. Neste caso, o duplo em Poe acompanha o primeiro desde o início da narrativa, o que atenua o estranhamento, enquanto o duplo em Dostoiévski aparece após uma situação de constrangimento vivida pela personagem em uma festa e o conseqüente remorso dos contratempos causados por sua aparição inoportuna. Como caminhamos pari passu com a construção de enredo, esse aspecto é muito importante, pois pode ser enxergado como uma gota d’água para que o duplo surja como denunciador de toda uma situação limite até então experimentada pela personagem em seu universo acanhado. A dança das máscaras se inicia exatamente para enfatizar o que não se aceita em si mesmo. O espelho invertido conduz a consciência para um autoconhecimento que pode ou não ser aceito. A recusa de que o outro é ele mesmo, torna-se o indício de que o estranhamento conduzirá cada vez mais a narrativa, como um incômodo ainda maior do que aquele visto no conto de Poe, pois lidamos com uma personagem mais crível, sem a moldura gótica do autor norte-americano. O realismo em Dostoiévski

é esboçado sempre na percepção de que a consciência tem de si e como ela se projeta por meio de um torvelinho de valores sempre em ebulição, em um mundo onde nunca as expectativas pessoais ou profissionais são cumpridas como programadas. Em seus romances de maior envergadura, isso ganha tintas cada vez mais dramáticas, como sabemos. Em *O sósia*, Goliadkin se projeta como um sujeito sem muitas pretensões que não sejam as de seguir o seu rumo como funcionário público exemplar. Mas as contradições perceptivas serão ativadas exatamente para alertá-lo do seu papel e da sua aceitabilidade em seu meio: “Começou a duvidar da sua própria existência...” (idem, p. 244) O desânimo da personagem é apenas um aspecto da loucura retocada pelo narrador-autor, pois se torna uma enunciação de que seu destino estará marcado pela maneira como ela se projeta ou se aceita, ou mesmo se recusa, no seu entorno. A personagem, portanto, vive uma crise de deslocamento e não poderá se debater senão na armadilha que sua própria consciência criou a partir de uma falsa perspectiva de si. O professor poderá enfatizar que o meio social se torna uma força preponderante para libertar ou aprisionar ainda mais a personagem na trama do enredo. A maneira como Goliadkin se comporta diante do desafio do duplo enunciará mais e mais buracos a serem tapadas provisoriamente no rumo da incompletude enunciada.

Para completar o imbróglio referencial da novela, ou o realismo em crise despertado pela tensão do modo fantástico,

o chefe de Goliadkin parece ter a mesma percepção do outro, semelhante em tudo ao seu subordinado, e com o mesmo nome. Como lidamos com projeções radicais dentro das tramas narrativas, a personagem de seu chefe surge como mais um desdobramento da própria consciência da obra. O que está em jogo, na dança das máscaras, é a literatura se autoexibindo como constructo. As personagens que surgem não passam de pretexto para agudizar a própria condição limite da personagem em busca do seu autoconhecimento. Nesse caso, já sabemos que a noção do duplo apenas acoberta ou disfarça a neurose. A crise do ser e do parecer é intermediada pela própria articulação da linguagem literária que se constitui em enredo à medida que se propõe revelar os interstícios da alma dividida da personagem protagonista. A negação do duplo é na verdade uma denegação inicial ao autorreconhecimento e por isso bastante fértil em possibilidades de trama a ser considerada a partir daí. Na verdade, o aluno percebe a riqueza do enredo por meio dos elementos em jogo na própria danças das máscaras: o que se nega ainda é o ideal de Eu, ou o espelho torcido que deriva da crise do ser e parecer. Para a suposta cura psicanalítica, necessitaríamos ir à origem da causa. Para a literatura, a cura (desfecho ou não) está no próprio desenrolar, para o bem ou para o mal, da trama que apenas roça a origem, pois o autor-narrador depende de sua maestria retórica com a linguagem a ser empregada para o efeito do estético. Saber que lidamos com uma obra de arte e não com

as claudicâncias de uma alma atormentada, revela muito mais para nós, porque, neste caso, temos acesso ao texto completo, e não ao inacabamento de uma psique de um semelhante diante da busca de uma terapia psiquiátrica, por exemplo. Essa diferença é importante a ser apontada junto ao aluno para que cada vez mais ele tenha a percepção de que a vida que ali desenrola, no texto, está em um nível mais aprimorado de linguagem. Mikhail Bakhtin nos explica ainda melhor esse aspecto:

A particularidade principal do estético, que diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, em relação ao material. Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, mas não recusa a sua

identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. (1988, P. 33)

Nesse caso, o que está na obra é uma existência retrabalhada à exaustão por meio da própria linguagem que se debate em si para despertar uma nova maneira de propor a consciência de mundo. Sendo assim, o aluno entende que existem ritmos diferentes de percepção de realidade em relação ao “conhecimento e ao ato” (fragmentos dos interditos). Ao lidarmos com uma narrativa ficcional, os prolegômenos em jogo, que começam a abusar das idiossincrasias do modo fantástico, fazem do outro “virtual” um sujeito autônomo para preencher os vácuos deixados pela personagem protagonista. Goliadkin gesta o duplo para ocupar o espaço que ele não pode avançar para ser o que seja, no entanto, como isso gera uma crise de identidade, a protagonista se confunde com o outro que o observa: de sujeito, ele se torna um objeto. O seu mundo, de ações burocráticas e previstas, não consegue mais sustentar suas aspirações pessoais e, portanto, produz uma condição patológica que é fundamental para se gerar (ou girar) a narrativa a partir de uma perspectiva de ascensão social falsa. Essa “doença” do outro deve ser tratada, junto aos leitores aprendizes, como um ingrediente básico da trama que se combina com a realidade por meio do que o ideal de Eu deseja para si. É a denegação (negação da negação, ou tentar esconder o duplo, ou o pensamento fugidio) que dilui as fronteiras

de formação de uma personalidade, quando o real (virtual), que se nega, torna-se ainda mais poderoso e atormentador. Lidar com o outro crítico, ou a voz que sussurra, parece ser um mote imprescindível dessa maneira de se tratar o duplo na literatura do século XIX e que avançará pelo século XX, até o XXI de maneira própria. Ao atestar-se a universalidade desse imbróglio de constituição de uma personalidade literária, ou a consciência de si a partir da fragmentação do eu dividido, temos a obra de arte atestando a necessidade de permuta entre realidades por meio de uma maneira radical e frutífera para o autorreconhecimento em vários níveis.

Goliadkin, desde o momento de encontro com o duplo, parece ter noção plena que precisa carregar um fardo que ele mesmo gerou: “Eu mesmo meti o pescoço no laço.” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 251) Mais adiante, sendo seguido por seu sócia em todos os lugares, inclusive morando com ele na mesma casa, Goliadkin “passou a contar-lhe todos os seus segredos...” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 256) Ao longo da novela, o que temos é um imbróglio que leva a protagonista cada vez mais a desconfiar dos que o cercam e tenta a todo custo livrar-se do seu “irmão gêmeo”, pois este se tornava “seu inimigo traiçoeiro” dentro da sua própria repartição. Todas as intrigas possíveis tornam a vida de Goliadkin insustentável por meio das convenções a que ele estava habituado. O seu duplo o denigre diante de moças respeitáveis, ou mesmo dos colegas. As suas conversas com seus semelhantes

o levam a um *nonsense* radical, ou a uma completa ausência de si no outro que lhe toma as rédeas de suas ações: “...não sabia mais onde estava, nem o que fazia, nem o que dizia, nem o que acontecia.” (idem, p. 303) A trama narrativa, nesse caso, torna-se um convite a participar ativamente da loucura retocada de Goliadkin. O leitor aprendiz entende que sua projeção faz parte de um quadro bem montado que visa, antecipadamente, a um esgotamento. A moldura naturalista constitui as condições básicas para que a protagonista não encontre saídas “saudáveis” diante da situação patológica que avança avassaladoramente. A personagem literária é construída para dar à obra o seu mecanismo total de funcionamento e qualquer contradição entre contextos comparados, na verdade, apenas reforçará as dobraduras da obra e seu efeito estético. Goliadkin é acolhido em um universo que ele pode existir plenamente como entidade literária, porque sua humanidade só existe dentro da percepção do sensível que a própria arte exala. Se aproximarmos o duplo de Goliadkin do de William Wilson, percebemos uma sutil alteração, pois enquanto em Poe o duplo existe para censurar e frustrar os atos perversos da protagonista, em Dostoievski o primeiro age para cessar ou se esconder das realizações incômodas do segundo. Fica patente, no entanto, que ambos têm em seus êmulos um contraditório essencial para suas existências literárias e o enredo se alimenta para reforçar esse antagonismo ao máximo, como um aspecto técnico capaz de ultradimensionar as condições de uso no imbróglio de

valoração estética. Ao perceber esse detalhe, o aluno se dá conta da constituição estrutural das narrativas para revelar as arestas de avanço e recuo a que estão submetidas as personagens.

A demarcação feita por Dostoiévski obedece às convenções das narrativas dos oitocentos: Goliadkin primeiro versus Goliadkin segundo. Esse domínio de trânsito das personagens permite que o aluno reconheça um, ou outro, como vítima ou vilão do enredo. Mas o maniqueísmo se dissolve à medida que a narrativa avança inexorável para o seu desfecho. Goliadkin perde completamente o controle de seu duplo. O mundo se volta exclusivamente contra ele: “Sentia vagamente que todos o seguiam, senão de fato, com os olhos ao menos, observando seus passos, seus gestos.” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 334) Quando está para ser levado ao sanatório, para uma internação forçada, o mundo todo está habitado por seu sócia: “...pareceu-lhe que pela porta do salão entrava uma série infinita de Goliadkins, uns atrás dos outros, promovendo algazarra.” (idem, p. 366-7) Esse poder de projeção torna o seu universo unidimensional preso a um destino de “inconsciência ou de esquecimento”, apenas despertado pela presença de “olhos de uma alegria diabólica” (idem, p. 339). Em comparação com “William Wilson”, a novela de Dostoiévski opta, no entanto, por um desfecho realista e não alegórico. A anulação de sua protagonista advém da percepção de que não pode mais viver sem seu êmulo, ou o seu carrasco. Ao se deixar levar para o sanatório há uma aceitação tácita de sua impotência, de que perdeu

o jogo na dança das máscaras e a sociedade não poderá mais lhe abrir as portas. Para o aluno, há diversas outras pistas que ele pode explorar para chegar à mesma conclusão, pois o mestre em sala de aula processa o diálogo por diferentes pistas que possam evidenciar as diluições de fronteiras da personalidade por meio da criação artística que possibilita uma nova realidade para reconstruir os fatos em uma dimensão própria de peso axiológico. A consciência humana, portanto, é percebida como puro constructo, ou em permanente reavaliação dentro de sua suposta ideia de unidade. O eu ideal é uma projeção que se se dilui no imbróglio identitário do enredo. Não existe unidade psicológica em nenhum âmbito, e a construção literária procura imprimir, sob o ponto de vista de um autor do século XIX, mesmo que explorasse o modo fantástico, uma certa naturalidade na descrição dos atos das personagens em seus próprios limites psíquicos.

Na adaptação filmada da novela de Dostoiévski, intitulada *O duplo*, de 2013, temos algumas alterações interessantes a apontar, em relação ao texto escrito. O aluno, que já analisou junto com o professor a obra literária, perceberá muitas diferenças, a começar pelo contexto social, pois se transfere do universo da Rússia do século XIX, para os tempos atuais, ou pelo menos mais próximos de nós. O roteirista e diretor opta por uma atmosfera de *nonsense* desde o início da película. E isso perdura em um ritmo narrativo crescente e mais torturante do que na novela, principalmente pelo poder de concentração e velocidade de passagens de cenas, sem

muitos imbróglis psicológicos. Essa mudança de linguagem deve ser sempre sublinhada, pois dá ao aluno a dimensão de cada um dos contextos explorados pelas obras. Em “William Wilson”, apesar de certas mudanças de ordenação narrativa do filme em relação ao conto e ao contexto, as alterações não foram tão radicais. Por outro lado, o fato de o diretor e roteirista ter optado por uma outra esfera social, não diminui o poder de universalidade a que a protagonista de origem literária está imersa, aliás, na verdade, apenas acentua esse aspecto.

A cena inicial, no metrô, traz a protagonista, com um outro nome, Simon James, sendo perseguida por seu duplo logo à sua monótona ida ao escritório. Simon perde a sua pasta e também não é reconhecido à entrada do prédio onde trabalha. O espectador não tem dúvida de que está em contato com uma personagem atrapalhada, imerso em seu ambiente burocrático, submetido a regras empedernidas de performance que o obrigam a adular seus superiores. Ao contrário da novela, não vemos Simon querendo de maneira forçosa ascender a um mundo que não lhe pertence. Tudo se dá dentro da esfera do escritório em que trabalha. Sua atração apaixonada por uma colega apenas acentua esse aspecto. Hannah, coincidentemente, é também sua vizinha, que ele observa por um pequeno telescópio do seu apartamento. Não podemos deixar de atentar, junto à turma, que se passaram cento e sessenta e sete anos desde a publicação da novela de Dostoiévski até a realização do filme; sendo assim, outros elementos podem

ser percebidos, como a atmosfera kafkiana ou orwelliana em diferentes momentos da película. O sentido de deslocamento e de absurdo da personagem protagonista é bastante acentuado a partir de aspectos bem mais sofisticados de controle, em um mundo onde ele se vê acentuadamente observado por outros colegas a cada tropeço, diante do desafio de enfrentar um duplo muito mais ousado e apto do que ele a lidar com as máscaras a sua volta. Ao optar por um *nonsense* desde o início, o diretor conduz a personagem a um labirinto de imagens e transferências constante, no entanto, todos a sua volta, tal como na novela, tratam o outro, Simon II, como mais um colega, bastante semelhante ao protagonista. Aquele ganha cada vez mais prestígio, enquanto Simon I vê sua reputação desmoronar. Hannah, depois de abortar, sugere a Simon que ele se suicide, assim como uma outra colega já o fizera. Até então, Hannah fazia uma clara distinção entre os dois. O filme consegue, sem dúvida, pela velocidade de mudança de cenas, aumentar em certo grau a ambiguidade da dança de máscaras em momentos estratégicos de alta tensão dramática. A adaptação, nesse sentido, surpreende, pois o processo de observação é sempre uma autoescuta privilegiada. A anulação da protagonista se deu paulatinamente e ele deixa de existir para o sistema, como o inseto assombroso em Kafka. Ao socar Simon II, ele também sangra, como em “William Wilson”, e depois cai em uma cova, durante o funeral de sua mãe, com quem não se dava muito bem. Termina saltando do próprio prédio, e, na ambulância,

ao lado de Hannah e um paramédico, desafiado no derradeiro momento, ainda tem tempo de dizer que gostaria de pensar que era único. Não há dúvida para os leitores aprendizes que o filme optou por uma trilha abusadamente alegórica, rompendo com o quadro naturalista-fantástico dostoiévskiano. No entanto, estão lá todos os ingredientes do enredo literário, condensando-se em busca de uma unidade de sentido avassaladora, para atropelar o espectador na sua ânsia inicial de uma trama linear.

Clube da luta, de Chuck Palahniuk, se tornou um bestseller logo à sua publicação, em 1996, sendo adaptado ao cinema três anos após, em 1999, obtendo repercussão crítica e de público bastante positiva. Como o filme é muito próximo do romance, podemos optar por fazer, junto à turma, uma análise lado a lado, acompanhando passagens ora de um, ora de outro, o que facilitará a compreensão comparativa. Sugiro que o filme seja, inclusive, exibido antes da leitura. Os pormenores e a surpresa da película causarão muito mais impacto, por conta das técnicas cênicas utilizadas, de mostrar e ocultar concomitantemente alguns pormenores, guardando a revelação para o final. Quando a leitura for efetivada, novos detalhes serão notados com muito mais interesse, nesse caso.

O narrador, tanto no livro, como no filme, não tem um nome muito certo. No romance pode ser Joe, no filme talvez Jack. Enfim, não parece ter muita importância revelar esse dado como algo determinante para o prosseguimento da narrativa. Por outro

lado, temos o duplo com nome e sobrenome: Tyler Durden. Esse duplo, ao contrário de “William Wilson” e *O sócia*, será revelado apenas ao final. Porém, o romance de Palahniuk segue a mesma linha estrutural legada por Poe.

Joe ou Jack, nomes comuns, precisa de Tyler Durden para sair do anonimato, por meio da fundação de um clube seletivo de vale tudo, onde as regras são permeáveis, e não interessa muito quem ganha ou perde. Há uma relação meio anárquica entre os dois, que tangencia o caos. Um é a resistência ao outro, mas é preciso que o narrador sobreviva ao duplo. A escrita funciona exatamente por meio de um convite ao mergulho em um universo claramente esquizo (à parte) que torna o insignificante Joe, ou Jack, uma “verdadeira” lenda em todo os EUA, projetando uma imagem ideal por meio de Tyler Durden. Tal como em Dostoievski, um duplo muito atirado e desprendido como Tyler causará inúmeros problemas ao narrador. O idealismo, na verdade, transfere responsabilidades para uma imagem de um sujeito que inconscientemente quer romper com todas as convenções. Não perceber que Tyler funciona como seu duplo, é uma estratégia de defesa paradoxal do seu próprio ideal de Eu. O narrador se aliena de si para que o duplo possa atuar livremente para a realização de suas verdades ocultas e, ao mesmo tempo, se tornar rival de si mesmo. A entrada de Marla Singer em cena cria um triângulo já conhecido em outros enredos do mesmo calibre.

No romance, acentua-se desde o início a dependência do narrador ao seu duplo, sem revelar ao leitor do que se trata realmente: “Sei disso porque Tyler sabe disso.” (PALAHNIUK, 2020, p. 10) No filme, iniciado na mesma situação, com o narrador experimentando o sabor da pistola de Tyler na boca, o corte é feito imediatamente para levá-lo à rememoração do passado e contar toda a trama até aquele ponto. Essa estratégia de começar pelo final serve para aguçar a curiosidade do leitor/espectador e, nesse caso, o filme é mais bem sucedido. No entanto, o romance traz detalhes importantes do triângulo em curso, logo às primeiras páginas: “Temos meio que um triângulo amoroso rolando aqui. Eu quero Tyler. Tyler quer Marla. Marla me quer.” (idem, p. 13) Nesse sentido, a literatura é mais bem sucedida ao aumentar a temperatura de ambiguidade desde o início em relação à densa vida psicológica do narrador.

Há pequenas mudanças em relação a fatos do enredo, ao longo do filme, que procuram, no entanto, seguir *pari passu* as trilhas da pólvora literária. No romance, o narrador conhece Tyler numa praia de nudismo. No filme, dentro do avião. Há evidentes simbolismos aí que podem ser interpretados de acordo com o interesse da turma nas linguagens empregadas. Na literatura, detalhes narrativos evidenciam, por exemplo, um contato edênico com o duplo. Na película, em trânsito, no ar, de aeroporto em aeroporto, lembra um pouco a busca de liberdade que só encontramos em sonhos; a ênfase nos diálogos conduz ambos a

interesses muito próximos através dos close-ups de maneira muito mais eficiente para o efeito do encontro.

Diversas passagens do livro são levadas para a tela, com uma fidelidade impressionante, mantendo uma dinâmica significativa toda própria. Mas leitura do romance leva-nos a conhecer aspectos mais profundos da agitada vida psíquica do narrador: “A maioria dos caras está no clube da luta por causa de algo quem têm medo demais para enfrentar.” (PALAHNIUK, 2020, p. 64) Colher o que foi aproveitado ou não na adaptação, pode ser um bom exercício para os leitores aprendizes ficarem mais atentos a detalhes que passam despercebidos à primeira vista. A leitura do romance é bastante fluida e se adéqua perfeitamente à velocidade dos tempos atuais, sem cair em banalidades fortuitas. Palahniuk sabe o público amplo que quer atingir e não propõe nada muito rebuscado, acertando no ritmo dos diálogos, sempre ágeis, visando alimentar um enredo bastante recheado de surpresas e que facilitam a adaptação cinematográfica. O sucesso do filme se deve bastante à linguagem empregada na narrativa literária e isso vai ficando evidente para o professor e a turma, assim que a análise progride e se destacam passagens que têm, de fato, um efeito cinético.

Como vimos nas duas análises anteriores, o duplo existe para sacudir os valores em que a protagonista se vê inserida, em um mundo de relações prévias e burocráticas. William Wilson tenta romper com esse padrão e é punido por um código de atmosfera

gótica dos contos poescos pela presença de um outro que tenta lhe ensinar que seu ego não é maior que a trama macabra em que ele se enredou. Goliadkin tenta ascender socialmente e encontra uma temperatura desagradável para as suas ambições, pois não foi preparado, ou não se preparou, para enfrentar os desafios de um novo status quo. Em *Clube da Luta*, o narrador vê-se tragado por uma avalanche de códigos pós-modernos, onde o duplo vem para lhe apontar as apostas equivocadas no mundo consumista em que ele mergulhou sem garantias de formar uma alma. A insônia interminável o levará a um pesadelo também intransponível na condução da trama: “Apenas depois de perder tudo é que você estará livre para fazer qualquer coisa – Tyler diz.” (PALAHNIUK, 2020, p. 84) Nesse caso, a busca da liberdade significa o que fazer com a liberdade em um mundo que ele pode tudo. O esgotamento vem denunciado logo nas primeiras páginas do romance. Sua personalidade é apenas um esboço que terá de ser (in)completado pelo duplo Tyler Durden. Acoberta-se o outro para poder respirar na sua própria falta de sentido e assim se encontra a dinâmica de significação para o futuro. Toda a projeção do ideal emanada do duplo demonstra o que o narrador pretende ainda ser com o que lhe resta de valores a catar aqui e ali por meio de confrontos físicos que não levam a nada.

No romance, em diversas passagens, fica mais evidente que o duplo, Tyler Durden, tem uma grande missão: “Durante milhares de anos os humanos foderam, sujaram e fizeram merda

com este planeta, e agora a história espera que eu limpe tudo.” (PALAHNIUK, 2020, p. 154) No filme, mais esparsos em relação ao messianismo da personagem, o princípio anárquico deverá ser desencadeado principalmente pelos sequazes. Nesse caso, ficará evidente que cada linguagem enfatiza certos aspectos que a outra não alcança. Acompanhar uma adaptação tão precisa como essa, permite-nos demonstrar aos alunos as técnicas tanto de uma arte como da outra, sempre configurando aspectos de um atropelo *nonsense*, em especial, para dar um efeito mítico exagerado ao duplo como não se encontrou nas análises das obras anteriores. Tylen Durden é uma consequência de vários fatores de esgotamento do fim do século XX. Representa uma estafa de um mundo consumista que já se alimentou de todos os referentes possíveis para não criar nada de significativo em meio a uma atmosfera pós-pós. Sua anarquia extremamente selvagem visa corromper um mundo que a priori já se carcomeu por dentro. Ele apenas quer dar um empurrãozinho. Tudo é enunciação nessa trama. Seja no romance, seja no filme, só existem gargalos e pistas falsas que o professor pode apontar para seus alunos para a construção de um sentido, sempre destacando as técnicas, ora de uma ora de outra expressão. Os sintomas, desde o início, revelam uma protagonista sendo devorada por suas insônias, que, depois, busca auxílio, morbidamente, em grupos de autoajudas de doenças terminais. Toda a configuração de constructo do duplo leva a tocar de leve à origem para que as contradições sejam anuladas. Tudo se torna

monstruoso e escatológico por conta de uma negação inconsciente de si, por parte do narrador. Com todo o luxo consumista do qual se cerca, ele não se conhece, na verdade. Criar Tyler Durden é ter a imagem ideal para se apaixonar por si mesmo e ir além dos objetos, os quais ele estava se tornando. Mas abandonar o ego estraçalhado para abraçar o ideal de Eu terá um duro preço a pagar: “O meu desejo neste momento é morrer. Não sou nada se comparado a Tyler.” (idem, p. 182) Quanto mais Tyler domina a vida do narrador, mais ele se afoga em sua própria consciência. Neste romance, sem estratégias de uma tensão de modo fantástico gótico ou realista do século XIX, é possível, em uma primeira ou segunda leitura, perceber que estamos em ambiente dominado por uma personalidade dividida desde o início: “Sou a boca de Tyler. Sou as mãos de Tyler.” (idem, p. 193) O retorno às duas obras anteriores analisadas poderá demonstrar isso claramente.

Quando Tyler desaparece, a protagonista sai de aeroporto em aeroporto atrás de pistas que inevitavelmente levarão a ele mesmo. Todos fingem não conhecer Tyler, mas se mostram sempre muito afáveis. Ninguém pode falar no clube da luta, pois a primeira regra é não falar do clube da luta (isso é repetido ad nauseam tanto no romance, como no filme). A busca por Tyler é uma procura de si mesmo, palmilhando o percurso da sua consciência. Explicar à turma que estamos em pleno processo de um constructo mental alivia, sem dúvida, a tensão dos referentes ao qual ele se encontra e que levarão ao desfecho impactante do enredo. No filme,

a agilidade de troca de cenas, em comparação com os diálogos rápidos de Palahniuk, demonstrarão bem a sinuca de bico que a protagonista criou para si mesma ao projetar um ideal de Eu ao qual ele não consegue acompanhar. A sanha anárquica de Tyler Durden é autofágica. Ao tentar se curar de suas insônias (e angústia) por meio de grupos de autoajuda terminais, a protagonista estava lidando com uma potência adormecida que ele não tinha a mínima ideia que poderia desencadear. No filme, o corte das cenas não permite prestar muita atenção em passagens estratégicas, e muitas falas são suprimidas, mas no romance, por meio de uma leitura atenta, muitas dessas passagens se tornam pérolas para um livro de frases marcantes de autodestruição: “O câncer que eu não tenho está por toda a parte agora.” (PALAHNIUK, 2020, p. 198) A protagonista simplesmente transmite para o enredo a sua sede de autoanulação em um percurso que só poderia levar ao nada. O duplo Tyler Durden é representante de toda uma atmosfera carregada de signos falidos, os quais precisam ser revisitados para que o espanto consigo mesmo possa aliviar as contradições entre ser e parecer. O duplo apenas protege o início de um percurso para que a sombra de si se projete sem censuras, inicialmente. A destruição de todo o seu mundo, ao redor, promove uma necessidade de retorno que possibilita a cura.

A essa altura, o professor, com seus alunos, pode levantar uma questão primordial nesse trabalho comparativo: como um enredo de um romance pôde dar tão certo em uma adaptação

de um filme seguindo os mesmos passos? Diria que ambos se aproximam em qualidade de execução. Os valores morais e éticos em jogo, desde o início, sob o signo do esgotamento, estão em busca de uma forma estética que tanto se aclimata à forma ágil do romance de Chuck Palahniuk, como no filme do diretor David Fincher. Como linguagens tão diferentes dão conta de uma problemática pós-moderna, ou pós-pós, com tamanha proeza de articulação? Tudo pode ser entendido por meio da opção altamente dramática trazida por ambas as expressões: no romance, por meio de diálogos curtos e certos, seguidos de enunciados narrativos que não abusam de uma exuberância barroca para tratar uma questão tão complexa como a divisão de uma personalidade; no filme, essa agilidade se transfere para a sequência de corte de cenas sempre muito objetivo, trazendo os elementos nodais que ampliarão o ambiente niilista projetado pelo livro.

As pequenas alterações, ao final das tramas, não modificam em quase nada a estrutura de construção de enredo, tanto no romance, como no filme. No romance, o aspecto messiânico, depois de atirar contra a própria boca, abrindo mais um furo em sua cara, torna a protagonista (seu duplo) uma lenda para todos os que o seguiam: “Esperamos ansiosos pela sua volta.” (PALAHNIUK, 2020, p. 257) No filme, visualizando a destruição dos prédios e de mãos dadas com Marla Singer, todo o imbróglcio vivido até ali se sintetiza numa única expressão: “Você me conheceu numa fase muito estranha da minha vida.” Enquanto o filme enfatiza o aspecto

de um percurso individual, em busca da cura, no livro, a condição psíquica da protagonista se destaca por se tratar uma situação sócio-patológica. É evidente que ambas as coisas estão ligadas, mas acho importante enfatizar junto à turma como esses traços se encaixam por visões estéticas diferentes da mesma problemática.

Tyler Durden é um duplo de uma era que se perdeu no consumismo. Podemos ver isso como uma crítica ao capitalismo avançado, exportado ideologicamente pelos filmes hollywoodianos, pelas mídias e propagandas que projetam a imagem perfeita do homem e da mulher, sempre glamourosos e em busca da felicidade por meio do materialismo. O duplo de *Clube da luta* detona as amarras que levam o sujeito a investir suas crenças em uma completude por meio de artifícios fáticos. Por outro lado, acredito que o enredo toca questões mais profundas de articulação entre o ideal de Eu e o ideal de mundo. O consumismo é mero pretexto para desencadear uma busca insaciável por uma autocompreensão. As insônias são sintomas que exigem um retorno à origem. Essa origem está na própria sombra da protagonista. No eu oculto que desencadeia os seus demônios. A recuperação do sono, na verdade, um falso adormecimento, promove a construção do outro crítico que não se satisfaz apenas em sussurrar, mas comandar as ações da personagem enquanto esta não tem consciência de si. Essa consciência virá aos poucos, mas revelará todos os buracos do percurso. A grande alegoria da obra está em promover uma noção radical do outro (o duplo) como não encontramos em “William

Wilson” nem em *O sósia*. A cura está exatamente em saber que não se pode controlar radicalmente o outro sem se destruir a si próprio. Diluída as fronteiras da personalidade, a projeção ideal só serve para limitadas utilidades, coletivas ou pessoais (messiânica ou de cura). O verdadeiro Eu não existe. Somos sempre estranhos a nós próprios diante das condições perceptivas despertadas por tantos e quantos interesses possam nos desviar de uma trajetória inicial. No mundo pós-moderno, ou pós-pós, a volatidade de interesses em curso aumenta gradativamente à medida que os trânsitos entre um objeto de desejo e outro se acentuam. A troca incessante de objetos, que ajudam a edulcorar este universo de autopromoção, compete com uma necessidade de retorno ainda mais radical aos primeiros passos, onde um Eu desprotegido precisa se agasalhar com as misérias das quais ele nunca experimentou de verdade. O *nonsense* do enredo de *Clube da luta* convida o leitor ou o espectador a perceber uma beleza desconhecida na própria negação de si.

A última obra a qual proporei é a do consagrado autor Nobel José Saramago, *O homem duplicado*. Por se tratar de um romance em língua portuguesa, a aproximação do texto com a turma pode ser feita de maneira ainda mais atenta aos detalhes do idioma. Publicado no limiar do século XXI, o romance explora o tema do duplo seguindo a mesma estrutura das três obras analisadas anteriormente. Mas consideremos às particularidades que nos remetem imediatamente à nossa era povoada por homens que vagam em busca de segurança afetiva

e profissional a qualquer custo de desgaste psíquico. A narrativa se inicia com uma personagem de nome pomposo, Tertuliano Máximo Afonso, indo alugar uma fita de videocassete. Nada tão próximo e tão envelhecido, paradoxalmente. Pouco mais de vinte anos depois, dominados por uma avalanche de avanços na área digital da informática e da nanotecnologia, o simples ato de ir alugar uma fita VHS em uma locadora para um fim de semana, onde se desencadeará todo o imbróglio do enredo, parece-nos tão deslocado que não podemos deixar de mencionar esse detalhe anacrônico aos alunos. Na verdade, eles lidam com textos que transitam em contextos diferentes, mas nem por isso essas obras não colocam pontos fundamentais da nossa percepção sensível de mundo em relação à crise desencadeada pela dança das máscaras no espectro contemporâneo. Saramago nos apresenta esse universo por meio de uma personagem comum, quase como se pedisse uma empatia por parte do leitor: “...vive só e aborrece-se, ou para falar com exatidão clínica que a atualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão.” (2017, p. 9) Divorciado, professor de História e solitário, eis o quadro contextual da protagonista por meio de um narrador clássico e onisciente que avança em pormenores para que o leitor não entre na trama desavisado, sempre seguido de digressões. Em relação à leitura anterior, *Clube da luta*, não temos mais a agilidade de troca de cenas, por meio de frases curtas, marteladas, ou por intermédio de diálogos objetivos; ou seja, o

professor terá um desafio maior em fazer seu aluno se render ao fascínio desse tipo de escrita. Mas ele deve apostar na estrutura literária que possibilitou problematizar o duplo na trajetória que leva de Poe a Saramago para seduzir seu leitor aprendiz. Por conta também do vocabulário (autocarro em vez de automóvel; telemóvel em vez de celular; sítio em vez de lugar; apelido em vez de sobrenome; casa de banho em vez de banheiro, por exemplo), o professor poderá inicialmente aguçar a curiosidade do aluno em relação às diferenças linguísticas de um mesmo idioma falado em dois países diferentes, o que suportará melhor a compreensão do andamento da trama.

A partir da sugestão de um colega de Matemática, Tertuliano aluga uma fita com um título estranho para nós brasileiros. Depois de mais uma longa digressão, entremeados de diálogos internos no próprio curso da narrativa, damo-nos conta de uma vida mergulhada no marasmo: “É a carreira e o trabalho que me tem, não eu a eles...” (SARAMAGO, 2017, p. 14) Estamos muito próximos do sentido de deslocamento que (des)norteava a protagonista de *Clube da luta*. Ao terminar de assistir à fita, decepciona-se profundamente com a comédia e por ter acatado, na idade dele, a sugestão de um colega de maneira tão ávida. À noite, acorda assustado com a nítida impressão de que tem alguém em sua casa. É compelido a buscar uma cena no vídeo que lhe retorna de maneira inesperada ao pensamento. E se dá conta que um figurante é exatamente igual a ele, apenas com a diferença

de que o ator tinha um bigode. Mas, logo após, descobre que há cinco anos atrás, por meio de uma fotografia, também cultivou um bem parecido. Esse fato intriga-o e atrapalha a volta ao sono, exatamente porque o filme tem esse tempo de idade.

Com outras longas digressões a seguir, o enredo do romance envereda por trazer os devaneios de Tertuliano a partir da constatação de que teria um sósia que há cinco atrás era igualzinho a ele. Como opta por uma perscrutação psicológica de sua protagonista diante do espanto do inusitado, o autor procura provocar as arestas perceptivas de si diante da imagem refletida: “...o professor de História do ensino secundário já não está aqui, esta casa não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho.” (SARAMAGO, 2017, p. 35) Essa estratégia, que parte de uma base realista, procura trazer, por outro lado, uma pista falsa em relação ao equilíbrio mental da personagem. A estrutura que acompanha o surgimento do duplo, desde Poe, impõe-se por uma irrupção do fantástico a qualquer momento reforçando o estranhamento no curso do enredo. Como uma obra publicada cento e sessenta e três anos depois de “William Wilson”, deparar-nos-emos com muitos retoques de alma em um mundo imerso em convenções através de um cotidiano muito mais previsível, sem a possibilidade de aventuras além do seu trabalho ou da sua cidade. Em relação a Dostoievski, há similaridades com as ocupações burocráticas de sua protagonista, porém Tertuliano não possui a ambição de sair de sua classe social. Em relação ao

Clube da luta, o surgimento do outro, em *O homem duplicado*, não parece desencadear uma mudança radical de comportamento por parte da protagonista.

Depois de assistir a diversos outros vídeos da mesma produtora e constatar a presença de seu sócia, sempre como ator secundário, Tertuliano está tomado por uma obsessão para conhecê-lo. Em sala de aula, já podemos deduzir que a protagonista se vê compelida a ler no outro a si mesmo, de maneira mais próxima, íntima, como se buscasse pistas para um processo de autorreconhecimento. Este aspecto é facilmente detectável nas outras três obras trabalhadas até aqui. O duplo sempre é utilizado para despertar uma trajetória de busca para solucionar uma contradição entre ser e parecer, consciente ou inconscientemente. Na verdade, o duplo só existe como pretexto de um diálogo possível. Apesar do ritmo moroso da narrativa de Saramago, por meio de um palmilhar o universo reconhecível nas frinchas da trama, dosando análise psicológica, ou digressiva, com uma percepção aguda do ambiente que o cerca, o que temos é a construção de um contexto pronto para despertar os demônios adormecidos do amanhã. Tertuliano aos poucos vai entrando na armadilha preparada pelo próprio enredo para poder hipersensibilizar a sua percepção da ruína de valores que o cercam. Sua autonomia vai se tornando impossível, assim como a ciência histórica que ministra e que preserva um arcabouço didático e previsível no ensino secundário onde trabalha.

Daniel Santa-Clara (um pseudônimo), ator de segundo escalão, assume diversos papéis nos filmes a que Tertuliano assiste: pode ser um garçom, um atendente de hotel, professor de dança, um bombeiro, um crupiê, um arquiteto, um professor primário, um ator desempregado, repetindo seu corpo, sua voz, ou seus trejeitos, até “a saturação”. A partir daí, Tertuliano parte em busca do seu duplo nas listas telefônicas (curiosidade a ser compartilhada com os alunos de hoje que não terão a mínima ideia do que fosse isso). Percebemos que tanto em *Clube da luta* como *O homem duplicado*, o duplo tem nome diferente da protagonista, ao contrário de “William Wilson” ou *O sócia*. Evidente que nestas duas últimas obras é mais fácil detectar o campo alucinatório onde trafegam as personagens. Estamos falando de códigos realistas que têm a irrupção do fantástico como uma categoria extraordinária no século XIX e outra no final do século XX, limiar do século XXI. Com certeza, autores mais recentes utilizam o modo de estranhamento de maneira ainda mais sutil, a fim de levar o clímax para o mais adiante possível em meio a pormenores de construção que ampliem mais o vazio do que o preencham. O leitor aprendiz começa a se dar conta desses pequenos truques e já não tem muita necessidade de ficar preso à coerência do plano referencial como se buscasse um mecanismo verossímil em qualquer cena descrita em tensão com os fatos exógenos.

Por se tratar de um pseudônimo artístico, um nome que esconde uma outra identidade, Daniel Santa-Clara, na verdade,

Antônio Claro, é um alter ego bastante plástico, como ator, ou mesmo como personagem do próprio Tertuliano. Em algumas passagens ao acaso podemos perceber o embaralhamento proposital da trama: “...é pseudônimo de um homem que talvez se chame, também ele, quem sabe, Tertuliano.” (SARAMAGO, 2017, p. 127) Ou “...Daniel Santa-Clara, em rigor, não existe, é uma sombra, um títere, um vulto variável que se agita e fala dentro de um cassete de vídeo e que regressa ao silêncio e à imobilidade quando acaba o papel que lhe ensinaram...” (idem, p. 158) Como podemos fazer perceber, o aluno está lidando com subterfúgios da narrativa que estendem o processo para um quadro mental cada vez mais incatalogável. A trama do enredo é também uma estratégia de linguagem e pequenas pistas nos dão a combinar que a base realista já se rompeu há muito tempo, àquela altura.

Apesar das tantas digressões complexas que acompanham a narrativa de Saramago, sempre entremeados por diálogos curtos, a repetição da estrutura poética parece inevitável. Tertuliano, tomado por uma obsessão, coloca em xeque a sua própria sanidade diante da namorada: “Tudo quanto nas últimas semanas ouviste da minha boca, incluindo a conversa que tivemos agora no restaurante, foi mentira, mas não percas tempo a perguntar qual é a verdade porque não te poderei responder...” (SARAMAGO, 2017, p. 168-9) Ou então em saber a posição do outro nesse sórdido jogo de máscaras que a trama tenta envolver o incauto leitor: “...a inquietante questão de se saber quem é o duplicado de quem,

posta por inverossímil a hipótese de ambos terem nascido, não só no mesmo dia, mas também na mesma hora, no mesmo minuto e na mesma fração de segundo...” (idem, p. 174) O leitor aprendiz percebe o texto como um jogo de xadrez, onde o movimento de cada peça tem de ser muito bem pensado, ou intuído, antes do próximo avanço para chegar à dinâmica da significação que o romance envolve. Ler uma obra literária ambiciosa é sempre um aprendizado novo de técnicas de leitura, por fim. Há normas que são burladas em momentos sutis que exigem sempre um retorno, cauteloso. A sequência de teor realista se vê o tempo todo desafiada pelo desequilíbrio das ações e falas da personagem. O que poderia ser encarado como uma reação patológica diante de uma vida estressada de compromissos, no texto literário isso é entendido como uma invenção de linguagem, capaz de potencializar as condições significativas do texto e do mundo descrito por meio das técnicas empregadas.

A conversa entre os dois ao telefone aparenta ser plausível, no entanto, as coincidências abundam: a mesma voz, as mesmas marcas de nascença, as mesmas cicatrizes. Mas Daniel Santa-Clara, inicialmente, recusa-se a encontrar com Tertuliano. A resistência do duplo pode ser encarada como mais uma estratégia de complexificação dos fatores que o enredo envolve, pois, logo após, o foco vai para o próprio duplo. E este agirá com a mesma inquietação de Tertuliano (uma novidade apresentada por Saramago na configuração estrutural). Agora é o duplo que

se sente perseguido por um êmulo, o duplo do duplo, e Daniel, aliás, idem Antônio Claro, precisa também tomar a iniciativa de reconhecimento de terreno humano: “Primeiro foi Tertuliano Máximo Afonso a vir a esta rua dramaticamente mascarado, todo de escuro vestido numa luminosa manhã de verão, agora é Antônio Claro que se dispõe a ir à rua dele...” (SARAMAGO, 2017, p. 189) E mais adiante, o narrador não deixa de lembrar as complicações que isso envolve na dança das máscaras entre os dois, já que um parece ser a invenção do outro, em um constructo extremamente perverso de projetar o ideal de Eu nas frinchas descobertas pelo próprio processo ficcional: “Esqueça esse leitor atento o que já foi assinalado no curso deste relato, isto é, que assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro Daniel Santa-Clara, assim também o ator Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de Antônio Claro.” (idem, p. 190) Há três máscaras manifestas que, subentende-se, podem ser multiplicadas ao infinito. O narrador não quer dizer outra coisa, fora outros tantos subentendidos, em termos estratégicos de fabulação, que não seja a de que estamos em pleno terreno da invenção literária. O aluno, a esta altura, precisa estar ainda mais convencido de que lida com imprecisões que alimentam o mecanismo estético do texto. O autor submete à sua narrativa as mesmas dúvidas que acompanham qualquer crise de identidade, colocando, no entanto, um peso axiológico mais elusivo do que conclusivo. Nossa ânsia de definição e papéis na vida ordinária não pode acompanhar os mesmos passos de uma criação artística.

O aguardado encontro dos dois é construído por meio de mais e mais digressões psicológicas, ora de um, ora de outro. Há uma tensão que envolve uma expectativa de lado a lado. O leitor aprendiz segue essa trajetória percebendo que houve uma neutralização no campo diegético da trama: já não se sabe quem é o duplo de quem. Ou quem inventou quem? O poder da narrativa de Saramago consegue esse feito graças aos inumeráveis requintes de prolongamento imaginário. Mesmo antes de acontecer, toda a estrutura ficcional se encaminha para aumentar o abismo entre a realidade descrita e os fundamentos racionais onde tudo aparentemente se assenta: “Estive com ele, e agora já não sei quem sou. (...) Cada segundo que passa é como uma porta que se abre para deixar entrar o que ainda não sucedeu...” (SARAMAGO, 2017, p. 210-1) O espanto com a própria imagem nos remete mais uma vez à origem de todo o imbróglio. O estranhamento consolida as claudicâncias entre a projeção do ideal de Eu e a realidade vivida pelas possíveis ações das personagens. No romance de Saramago, por meio de uma articulação digressiva que expõe as fraturas de alma da protagonista desde o início do relato, a negação do duplo vai se tornando uma afirmação da precária estrutura psíquica onde se assentam as investigações mais profundas propostas. Quando finalmente se encontram, as verificações de que são exatamente um igual ao outro confirmam as expectativas, mas abrem brechas para o futuro: “Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que

eu não me estaria olhando, algo provavelmente insuportável. Dois tiros resolveriam a questão antes que ela se apresentasse, Assim é, Mas a pistola está descarregada...” (idem, p. 216) Para o aluno, o que acontecer dependerá sobretudo da habilidade das técnicas narrativas a serem empregadas, já que, para uma situação tão inusitada e complexa, querer uma resolução única seria dar ao texto literário desse nível um poder de resolução que ele não tem. Ao se despirem, um diante do outro, a nudez expõe o que já havia sido constatado. Na verdade, estão diante de uma fratura de alma, algo irreversível e especular: “Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro.” (idem, p. 217) A possível situação virtual, vivida tanto por um como por outro, aqui, interrompe a dança das máscaras diante da constatação da monstruosidade do real, pois a totalidade encerra as questões levantadas até então e nos remete a tornar sujeito e objeto uma totalidade. É o congelamento diante do lago de Narciso. A consciência de si desperta a necessidade de prosseguimento da trama. O enredo se alimenta apenas de hiatos que possam ser ainda produzidos, mesmo diante de uma impassibilidade do momento constatado. Antônio Claro, ou Daniel Santa-Clara, traz a questão de ter nascido meia hora antes de Tertuliano. Agora, Tertuliano é o duplo. Esta inversão

não remodela a relação, mas apenas reforça, por outro lado, novamente, a dança das máscaras: o sujeito se torna objeto, ou um todo insuportável. Não há precisão, não há garantia de que algo de fato foi resolvido. Toda sustentação psíquica da trama se projeta ainda mais precária. O que se segue é o receio de que se tornem casos teratológicos, exibidos em feiras de aberrações. Porém, o monstruoso aí é simplesmente a condição de permanência que se vê ameaçada pelo próprio prosseguimento da trama.

O embaralhamento de papéis parece ser inevitável para que o enredo possa procurar um possível desenlace e salvar-se do próprio naufrágio psíquico em que se emaranhou: “Ao lugar onde Antônio Claro se encontrará com Tertuliano Máximo Afonso, seja ele qual for, é Antônio Claro quem terá de ir disfarçado, e não Tertuliano Máximo Afonso.” (SARAMAGO, 2017, p. 245) Agora é Antônio Claro, oculto com a mesma barba falsa usada por Tertuliano, enviada por este, que se vê tentado a se aproximar de Maria da Paz, a namorada-amante de seu possível êmulo. A narrativa deixa evidente que nenhum senso comum pode guiar as ações dessas personagens que são agora movidas pelos instintos mais básicos sob o verniz racional. Os mecanismos despertados para o funcionamento do processo psíquico literário despertam a grande consciência da obra a partir da manobra do contraditório. Um querera o que o outro já tem. O encontro, ou o reencontro, faz parte de uma arquitetura metaliterária, ou metaromanesca, ou metatrama, onde o prefixo meta- indica as condições a uma

outra camada subjacente em todo o imbróglio construído, a pedir para ser transladado ao próprio campo surreal em que funcionou originalmente. As duas personagens (?) não se perdem de si no enredo, mas se aproximam por situações muito especiais entre filigranas de uma linguagem sempre porosa: “As rodagens da maquinaria cósmica tinham transportado para os intestinos do gravador de chamadas...” (idem, p. 264-5) Qualquer subterfúgio depende da maneira como se dará a reinauguração ativa ou reativa da personagem diante do inevitável de si no outro por meio do processo esquizo, em que a protagonista mergulha, ou aguça, a cada passo, a desconfiança do mundo lá de fora. Criar o duplo e não saber se é o duplo do outro que supostamente o tenha criado é o fundo do poço que não poderá ser resolvido fora do processo de construção psicológica em que as personagens se envolvem aguardando o esgotamento. Como alerta, uma estudiosa da obra nos esclarece que “pela ambiguidade do comportamento do homem duplicado, um agir na perspectiva que representa sua essência, algo dele e de seu duplo está sempre a escapar de nossa compreensão.” (MACHADO, 2004, p. 5) Ora, nesse caso, o duplo esconde mais do que mostra. Ou seja, o que temos é sempre a possibilidade de uma verdade construída de acordo com as conveniências do momento. Fica cada vez mais evidente para o leitor aprendiz que são os subterfúgios literários que comandam a relação entre a psique do texto e a realidade mundana. A segunda será sempre subsidiária da primeira, já que a essência é o impossível.

No processo de construção narrativa, alguns requisitos acabam facilitando e naturalizando a base alucinatória vivenciada no texto. Em outro momento decisivo, Tertuliano e Antônio trocam de papéis e cada um se deitará com a mulher do outro. Tudo, no entanto, é subentendido, alusivo, pois não se sabe quem se vingará do quê. Parece que é preciso inventar o rival no duplo para que o interesse pela própria mulher desperte novamente, quem sabe, seja ela Maria da Paz ou Helena, aliás, seguindo a lógica narrativa, também seriam uma o duplo da outra, ou vice-versa, ou apenas mais um pretexto para algum tipo de afirmação de virilidade diante da depressão que Tertuliano estava mergulhado desde o início do romance. Toda naturalização do reencontro dos dois não passa de um subterfúgio para que o texto prenda o leitor em suas armadilhas verbais: “...como não sou capaz de o matar a si, mato-o doutra maneira, fodo-lhe a mulher, o pior é que ela nunca irá saber...” (SARAMAGO, 2017, p. 278) Se atentarmos melhor, o duplo ficar com a mulher do outro não alterará em nada a ordem em que os fatos estavam colocados, até então. Mais adiante, ao acordar ao lado de Helena, nu, Tertuliano apenas constata que “Sonhava e não sabia. (...) ...e os braços dele, coisas muito piores que nascerem braços a um muro se têm visto, o arrastavam para o precipício.” (idem, p. 289) São em passagens como essa, em diversos momentos, que o processo ficcional deixa suas brechas e alimenta a ambiguidade da relação do duplo com o todo. No texto escrito, por mais que se despiste, fica cada vez mais evidente que ambos

são um só, apesar de terem nomes diferentes, profissões outras etc. O que não era muito difícil de perceber em Poe, Dostoiévski e até mesmo em o *Clube da Luta*, em Saramago, pelas táticas de prolongamento imaginário, os diálogos entremeados no curso da narrativa, sempre por meio de maiúsculas inesperadas, após vírgulas, configura um requinte de elaboração do nosso idioma como poucas vezes se vê contemporaneamente. O leitor aprendiz tem a chance de apreciar esse tipo de construção atentando para detalhes muitas vezes, suspeitosamente, anódinos. Não importa, a certa altura qual verdade está em jogo, mas como ela dança na temperatura fervente das máscaras em curso. Todas as personagens são subterfúgios para se recriar os fôlegos estratégicos do enredo por meio de um *nonsense* cada vez mais irremediável.

E para o desfecho do romance, em meio ao fato trágico que ceifa as vidas de Antônio Claro e Maria da Paz, em um acidente de automóvel, mais uma vez o narrador driblará as conveniências de um possível desenlace lógico-naturalista esticando a corda ao máximo para um campo de especulações psicológicas de extensão: “...foi dito que um deles, ou o ator, ou o professor de História, estava a mais neste mundo, mas tu não, não estava a mais, de ti não existe um duplicado que venha substituir-te ao lado da tua mãe, tu sim, eras a única...” (SARAMAGO, 2017, p. 297) Nesse caso, o campo narrativo se abre para o verossímil e o impossível ao mesmo tempo, e o aluno reconsidera, no próprio sabor literário, as visões de mundo que se chocam. Saramago torna necessário

rastrear as possibilidades imaginárias em que o eu e o duplo transacionaram para criar o campo fértil da ficção entre um ponto e outro das realidades descritas para se perceber, paulatinamente, o processo de alucinação. Mais adiante, em um diálogo com a mãe – que poderá ser Carolina Máximo ou Carolina Claro – Tertuliano propõe trocar definitivamente de identidade e se tornar Antônio. Depois, com Helena, revela ser o outro. E resolve, com ela, assumir o papel de seu marido. Enterro feito, nas duas últimas páginas do livro, quando tudo parece estabelecido e bem cordato à troca de identidades, Tertuliano, agora, Antônio Claro, recebe o telefonema de seu duplo e a narrativa, hipoteticamente, reinicia-se, de maneira cíclica.

O aluno, que foi preparado para enfrentar um final inusitado como esse, retoma o texto junto com o professor e revê as passagens em que há uma notável falsa onisciência percorrendo boa parte da narrativa, principalmente quando ela se encaminha para o final. Os diálogos entre a protagonista e a mãe, ou a protagonista e Helena, estão no ponto agônico do imponderável. A troca de uma cena a outra, com detalhes de uma possível discussão entre Maria da Paz e Antônio Claro, quando ela, pela marca da aliança, descobre que não era Tertuliano ao seu lado, e logo depois a discussão se encaminhando ao carro e levando ao acidente, não parece muito convincente. Todos esses fatos revelam uma artimanha de disfarce para justificar a própria lógica alucinatória em que o texto mergulhou quase que desde o início. O tempo todo

temos em jogo o outro que me olha com um pequeno declive para uma realidade que justifique qualquer precipitação que eu pudesse justificar como possível. Porém, o que se estabelece é a grande consciência da obra que procura movimentar os mecanismos de acordo com a posição privilegiada que ela propõe ocupar como alternativa de uma realidade brutal e racional que não consegue mais explicar o mundo nos artifícios de uma herança meramente cartesiana. Pensar, no sentido alucinatorio proposto, só faz existir se eu puder ocupar o lugar do outro (o estranho) como o outro que eu também sou. O aluno entenderá o imbróglio do enredo como uma passagem natural entre um lado e mais um lado da própria consciência. Para sermos o que seja, temos que aceitar o que jamais pensaríamos apenas como possibilidade, ou apenas para exalar a empatia interpretativa em relação ao objeto que nos desafia a compreensão, em qualquer nível em que isso aconteça. Trabalhar com a literatura, pode ser somente uma etapa de crescimento existencial, intelectual, estético, moral ou ético, mas pode se tornar um dos fundamentos fulcrais onde tudo começa a girar e a fazer sentido a partir de uma guinada axiológica dentro da esfera artística, como nos ensinou, lá atrás, Bakhtin. Com isso, qualquer palavra ou situação descrita começa a ganhar novos e poderosos sentidos.

A adaptação de uma obra tão complexa como esse romance exigirá do roteirista e do diretor um contorcionismo muito grande para não ser tão somente uma pobre cola de um

texto sobre outro. O filme, por um lado, opta por acompanhar uma boa parte do enredo do livro, no entanto, por meio de um poder de corte estratégico, para atingir uma dinâmica de enxugamento interessante, principalmente porque opta por uma leitura alegórica desde o início. Há uma epígrafe, logo à abertura, bastante sugestiva: “O caos é uma ordem indecifrável”. Estamos de cara lidando com um paradoxo que procura apontar para a ponta-cabeça que o espectador vai enfrentar. O aluno, que assistirá ao filme após a análise do romance, aguarda, com essa adaptação, que muitos pontos possam ser esclarecidos, mas isso pode não ser inteiramente cumprido. Como ele já sabe que lidamos com uma realidade alucinatória no romance, a abertura da filmagem não precisa necessariamente surpreendê-lo, mas com certeza terá esse impacto. A protagonista entra em uma sala, onde vários homens, de todas as idades, observam uma mulher se masturbando. Outras mulheres adentram ao recinto e uma enorme aranha é libertada de um recipiente luxuoso. Logo depois, uma dessas mulheres, de salto alto, se direciona a esmagar o aracnídeo com os pés. A seguir, encontramos o professor de História em plena atividade em sala de aula e, após, numa outra cena, fazendo sexo com a namorada. Daí em diante, o filme se amarra ao enredo proposto por Saramago. A protagonista aluga uma fita, por sugestão de um colega, e ao assisti-la se depara com seu clone, um mero figurante, meio escondido, como empregado de um hotel. O filme, na verdade, de 2013, mistura bastante os tempos. A essa altura, já

navegamos plenamente na internet, fazendo pesquisas, como também ainda alugávamos discos de DVD. Ao buscar pelo nome do figurante na web, a protagonista descobre que ele se chama Daniel Saint Claire, mas na verdade é Anthony Claire (nomes traduzidos do duplo no livro). A protagonista não tem mais o nome pomposo do romance, pois chame-se simplesmente Adam Bell (Adão Sino). Desde o início da fita, e ao longo da filmagem, há insistentes tomadas de planos longos de uma cidade moderna, com altos prédios, não identificada. Há com isso uma sensação de vazio, e podemos apostar que esse aspecto tenha de alguma maneira uma ligação com o destino das personagens.

Outra mudança no enredo do livro é focar na relação de Anthony com a esposa que, no filme, se encontra grávida e desconfia da fidelidade do marido. Ela acaba por encontrar com Adam Bell, antes do esposo. Isso traria uma incerteza ao enredo, pois estamos lidando com uma fronteira tênue de realidades, mas o aluno já está preparado para enfrentar esse duplo padrão desde a análise do romance. Em outro momento, em um suposto sonho de Adam, ele vê uma mulher andando invertida em um corredor com uma cabeça de aranha (mais uma vez a presença do aracnídeo). Esse ingrediente deve servir para aumentar a temperatura alegórica no filme que tenta transferir a si o grau de ambivalência do livro tomando outro viés. Como manifestações de linguagem artística diferentes, o aluno fica ciente de que a liberdade tomada pelo roteirista e pelo diretor não passa de um

recurso a fim de que o enredo tenha um andamento próprio por meio de uma moldura bem mais restrita que a do texto que lhe deu origem para a adaptação.

No encontro entre dois, Adam se assusta muito fácil ao constatar a semelhança assustadora e se arrepende de ter procurado o seu duplo. Anthony parece bem menos tenso. Ao explicar a história para a mãe, ela o manda esquecer essa fantasia de ser um ator de terceira. Essas situações aumentam o grau de ambivalência do filme, que só conta com a seleção enxuta de cenas e não pode acompanhar a riqueza de detalhes do livro, principalmente com o prolongamento do imaginário descritivo.

A mesma troca de papel é proposta pelo andamento do enredo no filme: cada um ficará com a mulher do outro, como se, ao inventar o rival, mais uma vez, tenhamos o interesse pelo objeto do desejo aumentado. O duplo existiria para dar um sentido ao marasmo que arrasta uma existência solitária? Depois do acidente de carro, Adam, ocupando o lugar de Anthony, chama por Helen, a esposa grávida, e se depara com uma enorme aranha em seu lugar. O impacto dessa imagem deve ser analisado cuidadosamente junto à turma. Essa cena final pode ser comparada a partes selecionadas no romance onde a ambivalência prevaleça claramente. Em ambas as linguagens, o processo alucinatorio fica estabelecido. Uma pelo *nonsense* do prolongamento imaginário dos diálogos e descrições, a outra por optar por uma imagem alegórica que revela outras possibilidades de interpretação. A aranha, no caso, tece a teia

que envolverá a personagem em um conflito de personalidades sem fácil resolução. Mas ao fazermos a analogia com o livro, em ambos, o duplo é que acaba encontrando o seu duplo. Por esse aspecto, Tertuliano e Adam se tornam uma projeção de um ator mediano, sem grandes expectativas profissionais. Ao fazer essa inversão, tanto no livro, como no filme, o estranho que me olha sou eu mesmo. Sou uma realidade que pode falhar diante de qualquer projeção ideal. O que foi apreendido se torna mero resquício para a diluição de fronteiras entre lucidez e loucura.

Depois da análise das quatro obras propostas, com suas respectivas adaptações fílmicas, em primeiro lugar, podemos nos ater à problemática nodal que nos levou a examinar o conceito do duplo nas suas linguagens artísticas. A literatura tem uma liberdade de espaço que o cinema não possui para desenvolver o enredo com mais liberdade, sem dúvida. Se se quiser uma dinâmica de ação dramática que atinja as questões estratégicas de transposição, o roteirista e o diretor têm de limitar suas ambições extensivas. Considero as quatro adaptações felizes em suas aventuras. Na sala de aula, a apresentação das fitas promoveria uma compreensão ainda mais ampla das obras literárias em tela. Em segundo lugar, as análises nos ajudaram a compreender o fenômeno do duplo na literatura como produto estético, ou como fenômeno psíquico próprio, por meio do desafio de enfrentamento das articulações do jogo de revelar e/ou esconder do ideal de Eu. Como configuração de linguagem

artística, essa projeção guarda a capacidade de produzir a grande consciência da obra que tem a capacidade de abarcar as condições de trânsito entre as diversas máscaras que permeiam a construção de uma totalidade fraturada. Os enredos promovem a dança das máscaras agudizando um fértil mal-estar, enfatizando conflitos insolúveis no campo pragmático-realista e tomando mão do modo fantástico para neutralizar, aparentemente, as fronteiras entre o empírico-lógico e o sobrenatural. A construção dos enredos depende dos rastros deixados pelos duplos em confrontos com suas protagonistas, podendo se tornar cíclico ou não como no caso de *O homem duplicado*, ou resolvido parcialmente com o suicídio em “William Wilson”, a loucura em *O sócia* ou o messianismo em *Clube da luta*. Os preenchimentos e vaguezas da consciência de si é na verdade o arcabouço de sustentação da qualidade artística em jogo, das escolhas felizes de seus autores ao criar novas possibilidades de enfrentamento da questão do duplo na literatura e no cinema na contemporaneidade. Os enredos seguem lógicas próprias e foram examinadas dentro de seus aparatos estéticos. O enredo, seja na literatura ou cinema, precisa se apropriar de mecanismos da psique para criar seu próprio modo de fundamentação. O duplo surge como um espaço a se ocupar, pois depende dos elementos articulatórios que se consolidam de maneira própria aos interesses de prosseguir ou prolongar (e de corte) narrativo ou cênico. O duplo é simplesmente, nesse caso, a insinuação ao “outro (o estranho) que me olha e me escapa” para que o sujeito se afirme

no processo de autorreconhecimento na própria claudicância identitária.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In.: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 11-27

D'AGORD, M. R. L. O duplo como fenômeno psíquico. *Revista de psicopatologia fundamental*. São Paulo, set. 2013. <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/DPW4Zc9myQ6yp9LYNpCGG7c/> Acesso em set. 2024.

DOSTOIEVSKI, F. M. O sócia. *O ladrão honrado e outras histórias*. Trad. Vivaldo Coaracy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 197-339

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. 4.ed. São Paulo: Arx, 2003. 2 vol.

LAPANCHE, J.; PONTALIS, J. -B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MACHADO, M. A. Pensar o ser e o agir em o homem duplicado. *Garrafa*. Rio de Janeiro, dez. 2004. <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/20006> Acesso em set. 2004.

MORIN, E. *O cinema ou homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É realizações, 2014.

PALAHNIUK, C. *Clube da luta*. Trad. Cassius Medauar. 2.ed. São Paulo: Leya, 2020.

POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silva et al. São Paulo: Abril, 1978.

Zenith, R. (Org.) *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa – 1919-1935*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

SARAMAGO, J. *O homem duplicado*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

REFERÊNCIAS DE FILMES

O DUPLO. Direção de Richard Ayoade. Reino Unido: Alcove. 2013. Mídia streaming.

CLUBE DA LUTA. Direção de David Fincher. EUA: Regency Enterprises. 1999. Mídia blu-ray.

O HOMEM DUPLICADO. Direção de Denis Villeneuve. Canadá/Espanha: M.A. Faura e Niv Fichman. 2013. Mídia streaming.

WILLIAM WILSON. Direção de Louis Malle. França/Itália: Sem distribuidor identificado. 1968. Mídia DVD.



Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13,
em Teresina, PI, em janeiro de 2025.

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.



21753903

www.desenredos.com.br