

organizadores
Auricélio Soares Fernandes
Jenison Alisson dos Santos

ESTUDOS COMPARADOS EM LITERATURA E OUTRAS ARTES

leituras possíveis



organizadores
Auricélio Soares Fernandes
Jenison Alisson dos Santos



ESTUDOS COMPARADOS EM LITERATURA E OUTRAS ARTES

leituras possíveis



pimenta
cultural

2023

São Paulo



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E82

Estudos comparados em literatura e outras artes: leituras possíveis / Organizadores Auricélio Soares Fernandes, Jenison Alisson dos Santos. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-667-2

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.96672

1. Arte e literatura. I. Fernandes, Auricélio Soares (Organizador).
II. Santos, Jenison Alisson dos (Organizador). III. Título.

CDD: 801

Índice para catálogo sistemático:

I. Arte e literatura

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Peter Valmorbidia Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Kues1, Rawpixel.com, Freepik - Freepik
Tipografias	Swiss 721, Gobold High, Mala Condensed
Revisão	Tascieli Feltrin
Organizadores	Auricélio Soares Fernandes Jenison Alisson dos Santos

PIMENTA CULTURAL

São Paulo · SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 3

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jônata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
--------------------------	-----------

Capítulo 1

A representação do fundamentalismo patriarcal e seus desdobramentos em dois romances distópicos.....	13
---	-----------

Caroline Estevam de Carvalho Pessoa
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

Capítulo 2

Autonomia e opressão em <i>Serena Joy</i>: O silenciamento e a busca por voz da personagem no romance e na série de TV <i>O Conto da Aia</i>	33
---	-----------

Wilson de Carvalho Silva Araújo

Capítulo 3

<i>Hoje é dia de Maria</i>: Literatura com/parada no intertexto.....	54
---	-----------

Elisângela Araújo Silva
Herbert Sousa de Araujo

Capítulo 4

<i>De Frankenstein a Penny Dreadful</i>: o monstro humanizado na literatura e na televisão	75
---	-----------

Aline Oliveira do Nascimento
Auricélio Soares Fernandes



Capítulo 5

**A reading of the TV series
The Following from Edgar Allan Poe's
literature and death depictions 95**

Leandro Rodrigues da Silva
Auricélio Soares Fernandes

Capítulo 6

**O conto de fadas no cinema:
uma leitura simbólica
de *O Labirinto do Fauno* (2006),
de Guillermo del Toro 108**

Natália da Silva Duarte

Capítulo 7

**Manifestações afetivas
na cozinha de Alfonso Arau
em *Como água para chocolate* 121**

Jenison Alisson dos Santos

Sobre os organizadores 137

Sobre autores e autoras 138

Índice remissivo 140



APRESENTAÇÃO

Esta coletânea prioriza estudos contemporâneos na área de Estudos Comparados e pretende divulgar pesquisas que adentram em variados aspectos do comparativismo. Como uma das metodologias mais clássicas dos estudos de literatura comparada, conforme aponta Tânia Carvalhal (2006), a *influência* entre duas ou mais obras literárias foi um dos pontos de partida de alguns artigos aqui apresentados. Mas não se limita a isso. Muitos dos textos aqui reunidos abarcam comparações entre literatura e outros discursos artísticos, a exemplo do cinema e da televisão.

O presente projeto se inicia com o capítulo intitulado “A representação do fundamentalismo patriarcal e seus desdobramentos em dois romances distópicos”, dos autores Caroline Estevam de Carvalho Pessoa e Orison Marden Bandeira de Melo Júnior, onde ambos autores exploram as relações dialógicas entre os romances *The handmaid's tale*, de Margaret Atwood, e *Rabbitown*, de Randy Attwood. O texto tem como proposta elencar como o discurso teocrático fundamentalista, calcado aqui por uma perspectiva literária distópica, reverbera na vivência dos sujeitos femininos e da comunidade LGBTQIA+.

O seguinte capítulo, do pesquisador Wilson de Carvalho Silva de Araújo e intitulado “Autonomia e opressão em Serena Joy: o silenciamento e a busca por voz da personagem no romance e na série de TV *O conto da aia*”, estabelece marcas de subversão e de silenciamento dentro da distopia de Margaret Atwood através do arco da personagem Serena Joy, perpassando por uma análise voltada para os conceitos da adaptação audiovisual e dos estudos de gênero.

“*Hoje é dia de Maria*: literatura com/parada no intertexto”, dos autores Elisângela Araújo Silva e Hebert Sousa de Araujo, dá continui-

dade aos nossos eixos temáticos trazendo uma (re)leitura intertextual dos clássicos da literatura infantil, assim como da literatura e cultura popular brasileira em relação à narrativa de Carlos Alberto Soffredini, *Hoje é dia de Maria* como uma asserção de uma ressignificação dialógica para propor diferentes perspectivas para textos e costumes outros já estabelecidos pelo nosso imaginário.

Em seguida, os estudiosos Aline Oliveira do Nascimento e Auricélio Soares Fernandes analisam a subjetividade humana presente na construção do sujeito monstruoso através de um estudo comparativo dos personagens identificados como sendo criaturas, presentes no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, assim como no seriado televisivo *Penny Dreadful*, no capítulo “De *Frankenstein* à *Penny Dreadful*: o monstro humanizado na literatura e na televisão”.

Damos continuidade com o estudo intitulado “*A reading of the tv series The following from Edgar Allan Poe’s literature and death depictions*”, dos autores Leandro Rodrigues da Silva e Auricélio Soares Fernandes, onde nos é apresentada uma análise das representações da morte e sua relação com o belo dentro de uma ressignificação estética literária e audiovisual, a partir de uma comparação entre os escritos do autor Gótico americano Edgar Allan Poe e a primeira temporada da série de tv *The Following*.

A pesquisadora Natália da Silva Duarte, no capítulo “O conto de fadas no cinema: uma leitura simbólica de *O labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo del Toro” propõe uma leitura dialógica entre o filme *O labirinto do Fauno* e as características das narrativas de contos de fadas a partir de uma construção simbólica e de uma transmutação dos elementos do gênero literário mencionado para a construção de sentidos dentro da obra.

Finalmente, encerramos a coletânea com o capítulo “Manifestações afetivas na cozinha de Alfonso Arau em *Como água para*

chocolate", onde o autor Jenison Alisson dos Santos apresenta uma leitura adaptativa do romance homônimo de Laura Esquivel em que é possível notar a utilização do discurso gastronômico como viés para a construção das subjetividades do sujeito feminino e da sua relação de afetividade com o outro, recodificados por elementos audiovisuais.

Nesse sentido, os sete estudos abarcam questões que discutem noções de dialogismo (BAKHTIN, 2010), intertextualidade a partir de Kristeva (2012) e paratextualidades e palimpsestos (GENETTE, 1972), materializando rastros literários que migram para produções fílmicas e televisivas. Mais especificamente a maioria dos estudos foca em diversos aspectos da adaptação, a partir de estudiosos como Hutcheon (2013), Stam (2006) e Cartmell (2012) em suas abordagens críticas e teóricas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CARTMELL, Deborah. **A companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Ed. bilingüe. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2010. (Caderno Viva-Voz).

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

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise – Semiótica**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

1

Caroline Estevam de Carvalho Pessoa

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

A REPRESENTAÇÃO DO FUNDAMENTALISMO PATRIARCAL E SEUS DESDOBRAMENTOS EM DOIS ROMANCES DISTÓPICOS

DOI:10.31560/pimentacultural/2023.96672.1

INTRODUÇÃO

Já há muito a Literatura Comparada deixou de ser um estudo sobre fontes e influências (NITRINI, 2000) para abarcar um campo muito mais amplo, não restrito a intertextualidades, mas, como um sistema aberto, capaz de mover-se não só “entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação” (CARVALHAL, 2003a, p. 35), como também entre diversas expressões culturais, quer nacionais ou não. É nesse sentido que Carvalhal (2003b) traz para a Literatura Comparada o conceito de fronteira, a fim de discutir demarcações que ultrapassam as geográficas ou políticas. Nesse sentido, a autora declara que a Literatura Comparada “trabalha nos limiares, nas margens (nos limites dos gêneros, nas margens dos textos, no espaço intervalar onde se concretiza o imaginário das zonas de contato, que facilitam o processo permanente de interação de elementos vários” (CARVALHAL, 2003b, p. 159).

Nessa esteira, a teoria dialógica de Bakhtin consolida e enriquece essa percepção de fronteira literária ao ver as obras como enunciados e, como tal, como elos em uma cadeia ininterrupta de enunciados outros. Nas palavras do próprio autor, “[c]ada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016a, p. 26). Partindo da percepção de que esses elos podem ser anteriores ou posteriores à obra literária que se está estudando e de que a obra, como enunciado, é uma “*unidade da comunicação discursiva*” (BAKHTIN, 2016a, p. 31; grifos do autor), chega-se à realização de que as fronteiras estabelecidas entre elas deixam de ser puramente textuais (no sentido de materialidade textual) para orbitarem no campo do discurso, ou seja, da língua viva (BAKHTIN, 2010), preenchida e saturada de valores socioideológicos (BAKHTIN, 2015).



Dessa forma, o estudo da Literatura Comparada seria, a partir de Bakhtin, o estudo das relações dialógicas entre textos, em que texto é compreendido como “qualquer conjunto coerente de signos” (2016b, p. 71), ou, como adiciona Brait (2012, p. 12; grifos da autora), como um “conjunto coerente de signos ideológicos”. Assim, as relações dialógicas, que são relações de sentido, extrapolam os limites materiais dos textos em fronteira (intertextualidade) para abrir-se ao campo semiótico-ideológico do discurso, ou seja, para a interdiscursividade. Nessa perspectiva de amplitude discursiva, “[d]ois enunciados alheios confrontados, que nada sabem um do outro, se querem tocar, ainda que de leve, o mesmo tema (pensamento), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si” (BAKHTIN, 2016b, p. 88). A interdiscursividade, portanto, existe na fronteira discursiva em que obras literárias “se tocam no território do tema comum, do pensamento comum” (BAKHTIN, 2016b, p. 88), ou seja, no campo do sentido.

Com esse entendimento, este ensaio tem o objetivo de estabelecer relações dialógicas entre dois romances classificados como distópicos que têm o discurso do governo teocrático fundamentalista como elemento discursivo comum, a saber, *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1986), e *Rabbitown: Life in These United Christian States of Holy America*, de Randy Atwood (2011). Como a literatura é “parte inseparável da cultura” (BAKHTIN, 2017, p. 11), trazer duas obras separadas pelo tempo e espaço de produção para o campo das relações dialógicas é, também, propiciar um encontro dialógico entre as duas culturas, que “não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 2017, p. 19; grifo do autor).

Para melhor compreendermos tais relações entre esses romances, é necessário que façamos uma apresentação sucinta da literatura distópica e um breve resumo do seu enredo para, então, analisarmos alguns dos seus excertos em busca de uma compreensão ativo-dialógica das obras em sua estrutura arquitetônica, que compreende

o seu conteúdo (o tema ideologicamente saturado representado pelos romancistas), material (língua/linguagem usada pelos artistas) e a sua forma, que se move em duas direções: a forma do conteúdo (forma arquitetônica) e forma do material (forma composicional) (BAKHTIN, 2002). Feitas essas considerações, passemos, então, para o entendimento do que seja literatura distópica.

A literatura distópica, por definição, tem seu sentido associado à representação de um lugar cujas condições de vida dos habitantes são controladas e a liberdade é regulada por um sistema de governo. A palavra, como bem salienta Adams (2012), é de origem grega, onde *dis* tem cunho negativo, no sentido de mau, e *topos* significa “lugar”. Com frequência, as distopias são observadas em relação à definição de utopia, vocábulo que representa um lugar ideal, isto é, um *topos* onde há “uma sociedade perfeita e feliz e um *discurso político* que procura expor a cidade justa” (HILÁRIO, 2013, p. 204; grifos do autor). É importante salientar que a utopia surge como gênero literário com Thomas More no século XVI, quando escreve o romance *Utopia*, cujo enredo descreve um lugar ideal, perfeito e politicamente justo.

Adams (2012) contraria a ideia de utopia como lugar justo, apresentada por Hilário (2013), ao lançar uma provocação interessante: justo para quem? As utopias são construídas a partir de ideais e valores de certos pontos de vista. Dessa forma, o que uns consideram violento, absurdo ou autoritário, outros consideram como uma forma ideal de civilização, talvez existindo uma potencial distopia em cada narrativa utópica.

Em geral, as distopias se apresentam como o total oposto das utopias: são narrativas que, com frequência, representam a sociedade de forma radicalizada. A ideia das distopias é promover, por meio do texto ficcional, uma leitura crítica social com fundo político por meio do choque de ações violentas, autoritárias, coercitivas e abusivas, em que os sujeitos são submissos e forçados a obedecer à ordem social vigente ou a uma forma de governo. As distopias ficcionais podem,

assim, funcionar como termômetros sociais, de maneira tal a lançar alertas de incêndio (HILÁRIO, 2013) aos acontecimentos do mundo real. Surgidas no século passado, as narrativas distópicas se originaram como resposta ao contexto histórico, político e social, em que os eventos catastróficos das guerras e seus efeitos nefastos, além das práticas políticas ditatoriais, geraram uma profunda reflexão sobre o presente e, para além disso, sobre a probabilidade de que os mesmos episódios trágicos aconteçam novamente.

Booker (1994) caminha na mesma direção de Hilário (2013) e Adams (2012) ao compreender as distopias como um gênero literário que traz, em sua representação do mundo da vida, uma crítica ferrenha às condições sociais existentes ou ao sistema político vigente, tanto num sentido de avaliar o presente quanto no de visualizar o resultado nefasto num futuro. O autor ainda acrescenta que a literatura distópica pode ser considerada tudo aquilo que se proponha, por meio da arte, a criticar a utopia em seu mais alto idealismo, isto é, a pôr em evidência a representação de práticas sociais e políticas que estejam naturalizadas e, nesse sentido, promover a reflexão por meio da desfamiliarização de tais práticas (BOOKER, 1994, p. 03).

É por essa razão que Booker (1994) posiciona a literatura distópica como potencial papel crítico (resposta avaliativa) da sociedade e seu poder imaginativo como exercício positivo para visualizar as possíveis aberturas para o autoritarismo (na vida). Ou, como diria Amoz Oz (2004), a literatura pode se apresentar como antídoto para o fanatismo; nesse sentido, também pontuamos que é possível que a literatura se apresente como antídoto para a tirania, a ditadura, os abusos de poder – acreditamos que talvez seja por isso que os poetas eram vistos como perigosos na república de Platão.

A partir, portanto, dessa contextualização da literatura distópica, faz-se necessário trazer uma breve apresentação dos enredos dos dois romances que são objeto deste artigo, a saber, *The Handmaid's Tale* e *Rabbletown: Life in These United Christian States of Holy*

America. Vale ressaltar que o enredo, para Bakhtin (2015), extrapola os limites de uma mera descrição de eventos, servindo para organizar e representar o heterodiscurso e seus falantes, que atuam em universos saturados ideologicamente.

A história de *The Handmaid's Tale* (ATWOOD, 1986) é contada por Offred, uma *Handmaid* que viveu no período gileadiano e relata sua experiência desde quando foi capturada e separada de sua família até o processo de tornar-se *Handmaid* (Aia). É, então, por meio do relato de Offred que se conhece a gênese de Gilead, sua organização e a extensão de todo o sistema de poder. A narrativa se passa na então *Republic of Gilead*, onde antes eram os Estados Unidos. Em algum ponto dos anos 2000, os EUA sofrem um golpe de estado e o país é sitiado para ser, em seguida, tomado por fundamentalistas religiosos. A queda da democracia americana vem após cepas de vírus, crise ambiental, guerras e taxa de natalidade mundial em grave queda. Dessa forma, o fundamentalismo toma o poder e cria um sistema ditatorial em que as leis são baseadas no Velho Testamento. Para evadir o passado decadente da nação americana, novos símbolos nacionais foram cunhados; a educação foi proibida às mulheres, bem como todos os outros direitos, como o direito à propriedade, por exemplo; gays eram perseguidos, mortos ou enviados para as *Colonies* (Colônias, em especial, mulheres), entre muitas outras ações de vigilância e controle. Em Gilead a democracia foi trocada por um sistema de poder dividido em hierarquias, em que o topo é composto pelos *Commanders* (Comandantes). As mulheres são divididas em castas e, em especial, há a casta das *Handmaids*, mulheres designadas especialmente para famílias de *Commanders* cujas *Wives* (Esposas) não podiam conceber filhos. Além disso, seus nomes eram associados ao *Commander* em questão: Ofglen (DeGlen), Ofwarren (DeWarren), Offred (DeFred). As *Handmaids* têm seu surgimento fundamentado na história bíblica de Raquel e Leah, com o objetivo de justificar o uso de barrigas de aluguel numa sociedade profundamente conservadora. Não obstante,

as *Handmaids* são mulheres confiscadas pelo governo por seu potencial reprodutivo, cujas vidas anteriores à instauração do governo não se encaixavam nas leis Gileadianas: mulheres divorciadas, oriundas de segundo casamento, mulheres gays, mulheres solteiras, mulheres militantes feministas, mulheres casadas com homens divorciados, por exemplo, eram capturadas e utilizadas com propósitos reprodutivos.

Quanto a *Rabbletown: Life in These United Christian States of Holy America* (ATTWOOD, 2011), o enredo também está centrado em um futuro distópico nos Estados Unidos, que, ao se tornarem um Estado evangélico fundamentalista, passam a ser chamados de *United Christian States of Holy America* (Estados Cristãos Unidos da Santa América). Nesse novo governo, autoridades civis são substituídas por autoridades religiosas (Pastor Presidente, Pastor Senador, Pastor Governador etc.). Para assegurar a ordem no país, os líderes contam com o *Department of the Defense of the Faith* (Departamento de Defesa da Fé) e a guarda do *National Inquisitor* (Inquisidor Nacional), responsáveis pela manutenção da lei religiosa, o que inclui a obtenção de confissões por meio da tortura e a condenação de pecadores por meio do apedrejamento. A celebração da força da nação se dará por meio da inauguração de uma catedral em Topeka, no *Great Christian State of Kansas* (Grande Estado Cristão do Kansas). Pouco antes da visita do Pastor Presidente à cidade de Topeka, que, segundo os seus planos, se tornaria a capital do país, um dos filhos do pedreiro Bob Crowley, Bobby, surge como um profeta que anuncia o “verdadeiro” evangelho e realiza milagres. Para encobrir os atos do profeta e do surgimento de seus discípulos, o Pastor Governador do Kansas faz pregações por meio das quais anuncia que Bobby falava por meio de Satanás. Dessa forma, o profeta passa a ser procurado pelos inquisidores para que seja morto, o que, de fato, acontece: a cabeça de Bobby é pendurada em uma estaca na catedral, cuja construção está próxima de ser finalizada. No final do romance, tanto o Pastor Presidente quanto o Pastor Governador são mortos por grandes pedras que caem sobre eles – essas pedras

havam sido liberadas pelo pai de Bobby –, mas o direcionamento do governo fundamentalista dos *United Christian States of Holy America* continua, agora sob a autoridade do Pastor Vice-Presidente.

Como é possível perceber nos dois enredos, o conteúdo (tema ideologicamente saturado) do fundamentalismo é o fundo ideológico a partir do qual o heterodiscurso da obra é construído. Segundo Armstrong (2009), o movimento fundamentalista protestante se iniciou em meio aos grupos pentecostais nos Estados Unidos no período da segunda guerra mundial. O desenvolvimento desse movimento, para a autora, ocorreu como uma resposta dos protestantes conservadores à onda socialista que começou a se disseminar no seio da religião, bem como a uma visão apocalíptica que passaram a adotar diante dos conflitos que abalavam o mundo.

Sloterdijk (2016) participa dessa discussão ao afirmar que, apesar da contribuição social que a religião promove aos indivíduos, não é possível passar despercebido o fato de que o seu discurso, quando se torna discurso autoritário e, por conseguinte, discurso que “não permite nenhum jogo com um contexto que o moldura, jogo com seus limites, nenhuma transição vacilante, variações estilizantes livremente criadoras” (BAKHTIN, 2015, p. 137-138), passa a se posicionar como ideologia dominante, que espera submissão inquestionável dos seus seguidores. Nessa esteira, Bakhtin (2015, p. 137) esclarece que o discurso autoritário “exige [...] um reconhecimento incondicional e nunca um domínio livre e uma assimilação com meu próprio discurso”.

Dessa forma, o discurso autoritário religioso adotado de forma incondicional assume a posição axiológica do fanatismo, tornando a doutrina (discurso) em fundamentalista, segundo a qual a sua verdade é a verdade absoluta. Para a obtenção dessa verdade, portanto, segundo Sloterdijk (2016), os fiéis devem ser zelosos no cumprimento dos princípios da religião para que a palavra autoritária da divindade não seja maculada, não admitindo, diante disso, nenhum

discurso considerado, pelos líderes fundamentalistas, contrários a essa verdade, ou seja, uma heresia.

Os efeitos desse zelo, para Sloterdijk (2016), são catastróficos, pois geram o fanatismo e a violência: “o furor assume, do ponto de vista de seu portador, quase como se fosse uma necessidade, a forma de uma obsessão inspirada de cima, na qual a energia bélica absorve inteiramente o agente e faz que a luta se revele como missão” (SLOTERDIJK, 2016, p. 17). Essa missão é percebida na descrição dos enredos dos romances distópicos sob análise neste estudo, tendo em vista que a representação da violência nas sociedades criadas (espaços ficcionais), ou seja, a *Republic of Gilead* e *United Christian States of Holy America*, assume vários níveis. Como é impossível trazer todas as representações e analisá-las neste texto, voltar-nos-emos, a seguir, a duas categorias que guiarão a nossa análise: a posição funcional da mulher e a execução de personagens homossexuais e, para cada categoria traremos apenas um exemplo de cada obra.

Em relação à posição funcional da mulher nessas sociedades fundamentalistas descritas nos romances, apresentamos dois excertos, sendo o primeiro da obra *The Handmaid's Tale* (ATWOOD, 1986) e o segundo de *Rabbletown* (ATTWOOD, 2011):

The Ceremony goes as usual. I lie on my back, fully clothed except for the healthy white cotton underdrawers. [...] Above me, [...] Serena Joy is arranged, outspread. Her legs are apart, I lie between them [...]. [...] My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. [...] This is not recreation, even for the Commander. This is serious business. The Commander, too, is doing his duty (ATWOOD, 1986, p. 104, 105)

[...] My presence here is illegal. It's forbidden for us to be alone with the Commanders. We are for breeding purposes [...]. We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices” (ATWOOD, 1986, p. 145-146).

They were first taught how to be a handmaiden and use their hands to perform this duty and bring forth seed from the rod. "Behold the day, behold, it is come; the morning is gone forth; the rod hath blossomed, pride hath budded," the instructress said. Next they were taught how to give the rod succor. "My mouth shall praise thee with joyful lips," the instructress quoted the Bible. "O Lord, open thee my lips; and my mouth shall shew forth thy praise." The class was told to think of their lips as one gate into their body. "This gate of the Lord, into which the righteous shall enter." There were two more gates for the righteous to learn about. But those lessons for Judy would have to wait for her return from Topeka (ATTWOOD, 2011, p. 67).

Nessas obras, a mulher ocupa dois lugares: tanto aquela responsável por conceber, quanto aquela que provê prazeres ao homem, seja de forma legalizada ou não. Em *The Handmaid's Tale*, a sexualidade foi oficialmente reduzida à procriação, de forma tal que as *Handmaids* eram mulheres exclusivas para esse fim ("We are for breeding purposes") quando uma *Wife* não podia conceber. Dessa forma, nota-se que o corpo do sujeito feminino, na condição de *Handmaid*, é reduzido à função de procriadora.

Bakhtin (2017) mostra que no campo da vida real o que mais falamos é sobre o que foi dito por outrem; dessa forma, transmitimos, lembramos, refletimos de maneira ponderada, debatemos as palavras dos outros, as contestamos, entre tantos outros meios de transmitir a palavra do outro para dentro do nosso discurso. As palavras usadas pela protagonista narradora são carregadas de posicionamento ideológico, revelando seu próprio posicionamento bem como o ressoar da palavra do outro; isto é, as palavras usadas por Offred ressoam a voz tanto de *Aunt* (Tia) Lydia quanto do sistema em que está inserida, cujo objetivo era despersonalizar os sujeitos *Handmaids* e objetificá-las ao estado de coisa ou objeto. Nesse sentido, o que era sacro numa *Handmaid* era o seu útero e seu sistema reprodutivo, por isso as expressões bíblicas *sacred vessel* (vaso sagrado) e *ambulatory chalices* (cálices ambulantes) ditas por Offred são usadas para justificar a necessidade destas, simbolizando também o útero como espaço sagrado da vida.

A vertical image on the left side of the page shows a stack of several books of various colors (yellow, brown, blue, white) resting on a wooden scale. The top book is open, showing its pages. The scale is a classic mechanical type with a circular dial and a hook for weighing. The background is dark and moody.

Dessa forma, apontamos também a composição do evento *Ceremony* (Cerimônia). Pensado especificamente para o fim de gerar filhos, a *Ceremony* é o ato em que o *Commander* fertiliza sua *Wife*, através de uma *Handmaid*. Dessa forma, a performance do ato sexual deve seguir as leis estabelecidas, em que Offred deita-se entre as pernas de Serena Joy (a *Wife*): “Her legs are apart. I lie between them”. Aqui o sexo é deserotizado e perde o sentido da sensualidade; para tanto, nada que lembre romance, desejo ou prazer é permitido. Por essa razão, Offred usa a expressão “the Commander is fucking”, pois a palavra “fucking” assume aqui um sentido de coito, de ato sexual com função maquinal. Além disso, a nudez dos corpos obedece também ao limite do permitido; isto é, apenas as partes íntimas devem ser despidas “My red skirt is hitched up to my waist, though no higher”, de modo tal que a palavra “though”, assumindo uma posição de conjunção adversativa, exprime a vigilância sobre a nudez do corpo feminino.

Oficialmente, o sexo deve ser um dever até para o homem, como descrito por Offred quando ela usa a expressão “this is not recreation, even for the Commander”. Nesse sentido, o advérbio “even” carrega a ideia de que até o alto escalão do sexo masculino está, em teoria, submetido às leis do Velho Testamento, as quais também são as leis do Estado. Isso ocorre porque, em geral, os homens têm muito mais liberdade sexual que as mulheres, porém, em Gilead, a sexualidade é controlada e regulada pelo governo fundamentalista para ambos os sexos. Ainda com a sexualidade sob vigília, os *Commanders* violam as próprias regras em busca de satisfação sexual. Ao dizer que sua presença ali era “illegal” e “forbiden”, o discurso de Offred exterioriza a subalternidade feminina em relação ao masculino, além de que as palavras podem ser vistas como reprodução plena do discurso autoritário interiorizado por Offred (BAKHTIN, 2017).

Em *Rabbletown* o sexo também é legalizado através da religião para fins de procriação, mas também com o fim de aliviar o estresse



do corpo masculino. Muito embora a procriação seja um dos pilares importantes da justificação do sexo, isso não recebe tanta centralidade como em *The Handmaid's Tale*. Porém, o que aproxima ambas as obras é a posição subalterna do feminino em relação ao masculino e como os corpos femininos são objetificados, visando ao prazer masculino ou aos objetivos impostos pelo masculino. Assim, como apontado pelo narrador, as secretárias eram jovens mulheres ensinadas como aliviar o estresse dos homens do alto escalão do governo, como o Pastor Governador e o Pastor Presidente.

Esse alívio vinha através de performances sexuais com as mãos e a boca das secretárias. Assim como as *Handmaids* em *The Handmaid's Tale* eram ensinadas por uma *Aunt*, as secretárias tinham uma instrutora que as ensinava como performarem o seu dever: “They were first taught to be a handmaiden and use their hands to perform this duty”. Aqui a palavra “handmaiden” tem o sentido daquela que serve ou que é subordinada a alguém e, ligada à palavra “duty” (dever), intensifica a ideia de que as secretárias são servas e têm o dever de atender aos desejos de seus senhores.

O discurso religioso fundamenta e legitima as práticas sexuais com o fim de normatizar o corpo masculino e suas necessidades como sagradas. Com isto, o salmo 51, versículo 15, é citado de maneira descontextualizada da bíblia com o intuito de distorcer a interpretação (a história é sobre Davi arrependido por ter cometido o pecado do adultério) para produzir novos sentidos, isto é, justificar a necessidade sexual masculina por meio de uma pretensa concessão divina. Essa leitura ganha força através das expressões “open thee my lips”, dito pela instrutora das secretárias, o que reforça a ideia de subalternidade do corpo feminino, e “my mouth shall shew forth thy praise” assume um sentido sexual do uso da boca (aqui refere-se ao corpo das secretárias). Esse sentido é evidenciado quando a instrutora diz que, no dia seguinte, elas aprenderão “how to give the rod succor”; nessa passagem a palavra “rod” (vara,

haste, barra, bastão etc.) é associada ao órgão sexual masculino: para dar um tom de sacralidade, não é usada a palavra “penis”, mas outra que possa evocar a imagem de ereção. E, por fim, a palavra “succor” (alívio, ajuda ou alguém que provê alívio, ajuda), que também ganha um sentido erótico ao ser posicionada com a palavra “rod”.

Nessa sequência, as secretárias também seriam ensinadas sobre como usar outras partes do corpo para desempenhar a tarefa de aliviar o estresse do corpo dos Pastores. O salmo 118, versículo 20, é assim repositado: “‘This gate of the Lord, into which the righteous shall enter’. There were two more gates for the righteous to learn about”. Dentro de um contexto já erotizado, as palavras “gate” (portão) e “shall enter” (devem entrar) são compreendidas e ensinadas às secretárias como símbolos do ato sexual, em que a imagem do portão que se abre se refere às genitálias femininas. A expressão “the righteous shall enter” (os justos devem entrar) faz referência aos Pastores, como aqueles que são escolhidos e livres de culpa ou pecado, o que confere a estes autoridade divina para reivindicarem prazer sexual (“shall enter”). As secretárias também são alcunhadas de “righteous”, o que por sua vez, pode assumir o sentido daquelas que foram escolhidas com o dever divino de servir aos Pastores.

Outra violência representada nos romances refere-se à heteronormatividade como padrão a ser seguido, com punição a todos que fugissem a ele. Como feito em relação à categoria anterior, apresentaremos dois excertos, sendo o primeiro da obra *The Handmaid's Tale* (ATWOOD, 1986) e o segundo de *Rabbletown* (ATTWOOD, 2011):

There are three new bodies on the Wall. One is a priest, still wearing the black cassock. [...] The two others have purple placards hung around their necks: Gender Treachery (ATWOOD, 1986, p. 53).

In the Colonies, they spend their time cleaning up. [...] They don't bother to feed you much, or give you protective clothing or anything [...]. Anyway they're mostly people they want to get rid

of. [...] It's old women, [...] Handmaids who've screwed up their three chances [...]. I'd say it's about a quarter men in the Colonies, too. Not all of those Gender Traitors end up on the Wall. All of them wear long dresses, like the ones at the Centre, only grey (ATWOOD, 1986, p. 260-261).

Rocks were hurled. "Fornicate in hell, faggots!" someone screamed. Several of the pastors' sons, shrieking with laughter, had gone to their rock pile to throw stones. Many of them missed, but enough hit with a sickening thud that the two faggots crumpled to the crowd, causing the crowd to roar its victory over these abominations unto the Lord (ATTWOOD, 2011, p. 40).

An inspiration came to him. He called his Grand Inquisitor.

"Let's have a special stoning this Friday. Show everything is back to normal. And the pastor legislators should just about all be in town. Set up special bleachers for them. Who's confessed and ready for stoning?" "Two couples of faggots. One couple is female" (ATTWOOD, 2011, p. 59).

Wilcox (2003), que discute a relação entre religião e sexualidade, declara que, para grupos religiosos, a heterossexualidade é o padrão natural da sexualidade. Diante disso, a homossexualidade é um desvio desse padrão com base na escolha do indivíduo. DeRogatis (2003), ao discorrer mais precisamente sobre grupos protestantes conservadores, explica que denominações protestantes conservadoras corroboram esse pensamento ao declarar que a heterossexualidade é o padrão universal decretado por Deus, colocando, portanto, os corpos homossexuais no patamar de vida pecaminosa e perversão. Nesse sentido, ao colocar uma única forma de sexualidade, a heterossexualidade, como padrão a ser "obedecido", a um corpo que vive qualquer outra forma de sexualidade que não esteja de acordo com essa ideologia hegemônica é conferido o *status* de "pecaminoso", "pervertido". Vale enfatizar que, de acordo com esse pensamento, a homossexualidade não é compreendida como subjetividade, mas como "opção", ou seja, como escolhas de um corpo homossexual que adotou esse "estilo de vida", desviando-se, dessa forma, dos "caminhos de Deus".



É possível perceber, diante disso, que em ambas as obras os corpos “pervertidos” são declaradamente identificados. Em *The Handmaid’s Tale*, a narradora-personagem, ao passar pelo *Wall* (Muro), vê algumas pessoas que são enforcadas. Por ser um muro, é um espaço visível a todos, como uma lembrança da recompensa pelos “pecados” de todos aqueles que transgredirem as leis fundamentalistas de Gilead. Mas discutiremos as punições um pouco mais à frente. Nesse momento, focaremos na “identificação” dessas personagens. Segundo a narradora, entre as três pessoas que estão no *Wall*, estão dois/duas que têm duas placas roxas penduradas em seus pescoços (“purple placards hung around their necks”). Diferentemente do padre, que seria identificado pela sua batina preta (“black cassock”), esses/essas dois/duas pervertidos/as precisavam ser identificados/as. A autora, dessa forma, escolhe a frase *Gender Treachery* (Traição de gênero) como forma de identificação. É interessante notar que ela não escolhe o adjetivo “traidores” (*traitors*), mas o substantivo (*treachery*) como para enfatizar o ato de traição, que estaria relacionado não somente com aquelas duas pessoas no muro, mas com qualquer outra que cometesse o mesmo ato. Percebe-se que a autora escolhe a ideia de traição para aqueles/as que não se adequam às normas da heteronormatividade, sendo, portanto, traidores do gênero e, por conseguinte, da nação Gilead, que havia adotado a heterossexualidade como norma a ser “obedecida”.

Em *Rabbletown*, em uma das cenas do apedrejamento, o autor escolhe o termo *faggot* para ser usado para aqueles que seriam mortos, aqueles que eram “abominações ao Senhor” (“abominations unto the Lord”). Em primeiro lugar, é necessário enfatizar que o termo *faggot*, normalmente utilizado para homossexuais masculinos, tem, na história do seu uso, uma carga semântico-ideológica pejorativa, que relacionava a homossexualidade não somente com perversão, mas também com distúrbio psicológico (SIKER, 2007). Nos dois trechos da obra, que correspondem a dois momentos distintos de apedrejamento, o autor coloca na boca das personagens a palavra



faggot para se referir a um casal de homens e, também, a um casal de mulheres (“Two couples of faggots. One couple is female”). Ao lado dessa palavra vulgar, enunciada por personagens, o narrador relata como se deu o ato do apedrejamento, em que muitos não conseguiram acertar o casal (“many of them missed”), mas os que o fizeram conseguiram derrubá-los, levando as pessoas a “gritar a sua vitória sobre essas abominações ao Senhor” (“roar its victory over these abominations unto the Lord”). É interessante notar que o autor cria um enunciado híbrido em que, na narrativa do grito (o rugir – verbo *roar*) de vitória da multidão, o olhar da própria multidão passa a fazer parte do seu enunciado, levando o leitor a questionar se, para o narrador, também, aqueles *faggots* eram uma abominação.

Bakhtin (2015) explica que, numa construção híbrida, há dois universos semânticos e ideológicos no mesmo enunciado. Nesse caso, é adicionada à narrativa (visão do narrador) a visão da multidão, que se utiliza do termo bíblico *abomination*, aquele bastante usado no livro de Levíticos, que traz um conjunto de leis a serem seguidas pelo povo hebreu. Não entraremos nessa discussão, mas é importante ressaltar que, na vida, protestantes conservadores (e, na arte, representados pelos fundamentalistas da *Republic of Gilead* e dos *United Christian States of Holy America*) utilizam-se de trechos desse livro como fundamento para rejeitar a homossexualidade e, conseqüentemente, corpos homossexuais.

Outro elemento importante a ser destacado são os métodos de punição dos pervertidos. Em *The Handmaid's Tale*, a autora escolhe o enforcamento ou o trabalho forçado nas Colônias (*Colonies*); em *Rabbletown*, o autor escolhe o apedrejamento (*stoning*). Tanto no enforcamento quanto no apedrejamento, as execuções são acompanhadas pelo público, independentemente da idade. Em *The Handmaid's Tale*, os corpos dos enforcados ficavam à vista de todos como uma lembrança do que acontece com aqueles que transgridem as leis (o que inclui a lei da heteronormatividade). Em *Rabbletown*,



o público participa de forma mais direta, pois os executores são as próprias pessoas que vão para o evento da execução para apedrejar os transgressores. Até os filhos dos pastores (*pastors' sons*) participam da turba para selar o dia em que aqueles fornicadores (outro termo da bíblia que o autor usa em "Fornicate in hell, faggots!") terão a sua recompensa. Desejamos, mesmo que brevemente, mencionar que é difícil ler esses trechos e não fazer uma correlação com os linchamentos de negros e negras nos Estados Unidos, tanto durante o período da escravização quanto no período da segregação legalizada chamada *Jim Crow era*. Aqueles que eram considerados culpados pela classe dominante branca eram enforcados e queimados na frente de uma plateia, independentemente da idade, que vai ao evento para "gritar a sua vitória" (cf. FRANKLIN; HIGGINBOTHAM, 2011). Outra conexão feita, mas de forma mais direta, é com os apedrejamentos mencionados na bíblia, em especial no Velho Testamento, como punição para vários crimes que os israelitas não poderiam cometer.

CONCLUSÕES

É possível compreender que os estudos da teoria dialógica de Bakhtin e de seu Círculo trazem uma grande contribuição para a área da Literatura Comparada. Como foi percebido ao longo deste artigo, as obras *The Handmaid's Tale* (ATWOOD, 1986) e *Rabbitown* (ATTWOOD, 2011) foram colocadas em diálogo não a partir de uma intertextualidade material, mas por meio de uma interdiscursividade dialógica em que o discurso do fundamentalismo se tornou a fronteira ideológica e cultural entre elas. A partir do discurso fundamentalista representado nessas sociedades distópicas, Margaret Atwood e Randy Attwood representam, em sua arte e a partir da sua posição axiológica e seu projeto estético, as consequências da adoção do fundamentalismo protestante patriarcal no que tange à violência imposta tanto às personagens mulheres,

que se tornaram procriadoras ou aliviadoras de estresse dos homens, quanto às personagens homossexuais, que, por se desviarem do padrão heteronormativo, ou seriam mortos por enforcamento ou apedrejamento, ou seriam submetidos a trabalhos forçados nas Colônias.

Bakhtin (2018), ao discutir a relação entre a vida e a arte, menciona que o mundo que representa e o mundo representado não são o mesmo; no entanto, apesar de não poder haver uma fusão entre eles, eles estão “indissolavelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação” (p. 231). É, portanto, por meio da interação que o mundo distópico do fundamentalismo religioso e a subsequente violência imposta à mulher e aos corpos que não se submetem à heteronormatividade nos fazem refletir sobre o mundo da vida, que tem flertado, tanto no Brasil quanto em outros países, com o autoritarismo governamental apoiado por grupos religiosos fundamentalistas, que pregam a submissão da mulher ao seu papel patriarcal e a rejeição da comunidade LGBTQIA+. Essas obras, portanto, nos tornam mais vigilantes na vida para compreender, por meio da representação artística, as consequências de um regime religioso fundamentalista e a necessidade de estarmos sempre na luta pelos direitos que mulheres e membros da comunidade LGBTQIA+ já alcançaram.

REFERÊNCIAS

ADAMS, J. J. **Brave New Worlds**: anthology. San Francisco: Night Shade Books, 2012.

ARMSTRONG, K. **Em nome de Deus**: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ATWOOD, M. **The Handmaid's Tale**. New York, NY: Anchor Books, 1986.

ATTWOOD, R. **Rabbletown**: Life in These United Christian States of Holy America. Kansas City, MO: Attwood Consulting, LLC, 2011.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. *In*: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 13-70.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 19-241.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016a. p. 11-69.

BAKHTIN, M. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: um experimento de análise filosófica. *In*: BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016b. p. 71-107.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BOOKER, Keith M. **Dystopian literature: a theory and research guide**. London: Greenwood Press, 1994.

BRAIT, B. Perspectiva dialógica. *In*: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M.C. (org.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 9-29.

CARVALHAL, T. Comparatismo e interdisciplinaridade. *In*: CARVALHAL, T. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003a. p. 35-49.

CARVALHAL, T. Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras. *In*: CARVALHAL, T. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003b. p. 153-183.

DEROGATIS, A. Varieties of interpretations: Protestantism and sexuality. *In*: MACHACEK, D.; WILCOX, M. **Sexuality and the world's religions**. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2003. p. 233-253.

FRANKLIN, J. H.; HIGGINBOTHAM, E. B. The pattern of violence. *In*: FRANKLIN, J. H.; HIGGINBOTHAM, E. B. **From Slavery to Freedom: a history of African Americans**. 9. ed. New York, NY: McGraw-Hill, 2011. p. 282-286.

HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>>. Acesso em: 15 set. 2021.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

OZ, A. **Contra o fanatismo**. Tradução: Daniel Serasola. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SIKER, J. S. (ed.). **Homosexuality and religion: an encyclopedia**. Westport, CT: Greenwood Press, 2007.

SLOTERDIJK, P. **O zelo de Deus: sobre a luta dos três monoteísmos**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

WILCOX, M. M. Innovation in exile: religion and spirituality in lesbian, gay, bisexual, and transgender communities. *In*: MACHACEK, D. W.; WILCOX, M. M. (ed.). **Sexuality and the world's religions**. Santa Bárbara, California: ABC-CLIO, Inc., 2003. p. 325-357.



Wilson de Carvalho Silva Araújo

AUTONOMIA E OPRESSÃO EM SERENA JOY:

O silenciamento e a busca
por voz da personagem no romance
e na série de TV *O Conto da Aia*

DOI:10.31560/pimentacultural/2023.96672.2

INTRODUÇÃO

Em 1985, Margaret Atwood, escritora canadense, publicou o romance *O conto da Aia*. Nele, são exploradas algumas das formas pelas quais um regime de poder autoritário pode impor seus princípios, pois é retratada a República de Gilead, uma nação que sucedeu os Estados Unidos da América após um golpe de estado e na qual foi instaurado um Estado teocrático. Os preceitos da fé cristã, assim, são a base da sociedade, ainda que sejam interpretados à sua maneira pelos líderes estatais.

Em 2017, o romance foi adaptado como série de TV pela emissora Hulu, sob título homônimo. Na série, o universo criado por Atwood é ampliado e estendido, visto que as temporadas do programa vão além do que é explorado na obra literária, abordando novas questões e se aprofundando em outras. O cenário distópico, ainda assim, é o mesmo. A República de Gilead retratada no romance e na série é um espaço no qual o poder patriarcal é soberano, o que significa que para as mulheres não são assegurados graus relevantes de autonomia na sociedade – apenas os homens têm o direito de atuar ativamente.

Dessa maneira, os governantes dessa sociedade, os Comandantes, título dado a homens de grande patente, são os responsáveis por todas as decisões que impliquem na sociedade e na instauração das leis. É perceptível, nesse cenário, a construção de uma sociedade na qual as relações de gênero delimitam às mulheres papéis de inferioridade, em contraponto à autonomia dos homens, de modo que em todas as camadas sociais elas são em algum grau oprimidas pelo sistema e limitadas a funções predeterminadas das quais dificilmente podem se libertar.

Às mulheres são reservados papéis que dizem respeito, predominantemente, ao espaço do lar. Elas podem ser Marthas, responsáveis por cuidados domésticos nas casas dos Comandantes; Aias, mulheres

escravizadas para gerarem filhos aos Comandantes; ou Tias, responsáveis por orientar as Aias. Além disso, há também as Esposas dos Comandantes, a função mais alta que uma mulher pode ocupar nesse cenário, ainda que não implique em algum grau significativo de autonomia.

Todas essas funções designadas ao gênero feminino estão em uma posição de inferioridade perante as designadas ao gênero masculino. Mesmo as Esposas, assim, estão sujeitas a cumprirem um papel do qual não devem se desviar, e no qual não tem um grau relevante de autonomia. Isso, como será destacado neste artigo, pode ser observado na personagem de Serena Joy, Esposa de um dos Comandantes, tanto na obra literária quanto na série televisiva de *O conto da Aia*.

Neste artigo, assim, pretende-se analisar a personagem Serena Joy a partir de sua constituição nas duas narrativas. O romance será analisado a partir de passagens que auxiliem a entender sua constituição e a série televisiva através de três episódios específicos da primeira e da segunda temporada. Busca-se explorar a representação da personagem como mais passiva no romance e mais ativa na série, uma vez que na narrativa audiovisual observam-se tentativas da personagem de se inserir com autonomia na sociedade opressora de Gilead, já que mesmo ocupando o posto mais alto para uma mulher, em dadas passagens ela busca se reafirmar enquanto indivíduo de vontades próprias, infringindo regras sociais e desafiando a figura do marido, que representa a autoridade máxima, para tentar atingir seus próprios objetivos.

AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM GILEAD

Na sociedade de Gilead, todos os cidadãos devem seguir um ideal bem estabelecido socialmente. Mulheres e homens são divididos em papéis específicos, cada qual com sua função. Assim, na hierarquia

presente nesse cenário todos os homens estão acima das mulheres em graus de poder e autonomia social. No topo estão os Comandantes, homens de grande patente que coordenam a sociedade; seguidos pelos Anjos, que atuam como uma espécie de força policial; e os demais em cargos avulsos, como motoristas e médicos.

Em seguida vêm todas as mulheres. Dentre elas, no mais alto grau estão as Esposas dos Comandantes, mulheres cuja função é cuidar dos filhos que eventualmente suas Aias possam ter, além de servirem como figura de um ideal perfeito de família ao lado do marido; então viriam as Econoesposas, que fazem parte de uma classe social abaixo dos Comandantes e Esposas, ou seja, são mulheres de famílias sem tanto prestígio.

Além delas existem também as Tias, cujo papel é preparar as Aias para sua função, as Marthas, responsáveis por fazer as tarefas domésticas das casas dos Comandantes, e as Aias, que são mulheres que atuam como uma espécie de “barriga de aluguel” para gerarem filhos às famílias dos Comandantes. Todavia, elas são submetidas à essa condição através de um processo de escravidão. Essa condição se instaurou após grande parte das mulheres, por todo o mundo, se tornar infértil.

Ainda, há também o papel dos filhos, as crianças que eventualmente nasçam desses estupros ou as já existentes na sociedade. Se forem meninas, crescerão para serem Esposas ou Econoesposas, e se forem meninos herdarão o posto de Comandante do pai ou, nas classes mais baixas, algum posto avulso. E ainda, à margem dessa sociedade, ou seja, sem que sua existência seja reconhecida socialmente, existem as Jezebels, mulheres que passaram a viver em prostíbulos, atendendo aos grandes Comandantes não oficialmente.

Todos esses papéis sociais estão em uma pirâmide que põe as mulheres abaixo dos homens. Em todas essas camadas os homens se encontram em posição de poder sobre qualquer mulher, já que elas

não têm direito a tomar decisões relevantes na sociedade. Suas funções, apesar de específicas de acordo com cada papel, são em geral de figuras sem autonomia, limitadas a cuidar dos lares, filhos, ou de os gerarem, como é o caso das Aias, ou mesmo de fiscalizar esse processo, como é o caso das Tias.

Assim, o gênero na sociedade de Gilead é algo de extrema relevância para definir as funções sociais de seus cidadãos. Essas divisões, como pode-se observar através das separações dos cargos de mulheres e homens, estão estritamente ligadas a estereótipos de gênero muito presentes ao longo da História. Dessa forma, é possível traçar paralelos das designações dos gêneros encontradas na realidade de *O conto da Aia* com os estudos de gênero contemporâneos.

Michelle Perrot (2007), em *Minha história das mulheres*, analisa os papéis e representações do gênero feminino em diversos contextos. Conforme ela aponta, “a diferença dos sexos que marca os corpos ocupa uma posição central nessa história. Não é a mesma coisa ser uma moça, ou um rapaz, na Idade Média ou no século XII” (2007, p. 41). Ou seja, a autora destaca que os papéis designados socialmente às pessoas, a partir de seus gêneros, impactam fundamentalmente sua existência. Também não é o mesmo ser uma mulher ou um homem em Gilead, de modo que para cada gênero são estabelecidos papéis específicos, com graus de autonomia e liberdade distintos.

Nesse sentido, conforme Judith Butler (2003) destaca em seu texto *Problemas de gênero*, embora o sexo seja algo biológico, o gênero faz parte de uma construção social:

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado casual do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo (BUTLER, 2003, p. 24).

Dessa maneira, socialmente são construídos padrões para designar normas que as pessoas pertencentes aos gêneros feminino e masculino devem seguir, como o cuidado com o lar e com os filhos para as mulheres, e um contato com o espaço público para os homens. Outros gêneros não binários, todavia, não são considerados em sociedades como a retratada em Gilead, embora façam parte da constituição de determinados indivíduos.

Assim, se espera socialmente que mulheres e homens atendam a padrões pré-designados, os quais são abordados por Pierre Bourdieu (2020) como “expectativas coletivas”. Em seu texto *A dominação masculina*, ele aponta o seguinte:

As ‘expectativas coletivas’, como diria Marcel Mauss, ou as ‘potencialidades objetivas’, na expressão de Max Weber, que os agentes sociais descobrem a todo instante, [...] estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública [...] e a casa [...], entre os lugares destinados sobretudo aos homens, como os bares e os clubes do universo anglo-saxão, que, com seus couros, seus móveis pesados, angulosos e de cor escura, remetem a uma imagem de dureza e de rudeza viril, e os espaços ditos femininos, cujas cores, suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade (BOURDIEU, 2020, p. 97).

Essas expectativas operam como uma forma de impor sobre os indivíduos uma série de limitações, como as destacadas pelo autor. Elas fazem parte da sociedade e podem ser observadas nas consequências que aqueles indivíduos que não agem de acordo com elas acabam enfrentando, como o silenciamento imposto sobre mulheres que procuram ter uma voz ativa, sem se limitar ao ambiente familiar, e aos homens que também não se adequam ao lugar para eles preestabelecido e determinado.



Das limitações impostas sobre as mulheres, cabe destacar o papel socialmente imposto às esposas. Perrot, ao falar a respeito da relação entre a mulher casada e sua liberdade econômica, aponta que “[a] esposa é dependente economicamente, na gestão dos bens (em função do contrato de casamento e na comunidade), na escolha do domicílio e com relação a todas as grandes decisões da vida familiar, inclusive quanto à educação e ao casamento dos filhos” (PERROT, 2007, p. 48). Essa perspectiva converge com a limitação do papel feminino, dentro do casamento, de modo que em determinados contextos não cabe à esposa tomar grandes decisões acerca do que seria o “funcionamento” do lar e dos membros da família.

De modo semelhante, as Esposas em *O conto da Aia* não podem interferir de forma direta nas decisões familiares. Conforme observamos na narrativa do romance, a narradora, ao falar acerca de Serena Joy, Esposa de um dos Comandantes, diz que ela “[t]alvez esteja costurando, na sala de estar, com o pé esquerdo sobre um banquinho por causa da artrite. Ou tricotando echarpes para os Anjos nas frentes de batalha. Tenho dificuldade em acreditar que os Anjos tenham necessidade dessas echarpes” (ATWOOD, 2017, p. 21 - 22). Assim, vemos que o tricô é uma atividade destinada às Esposas, embora, como a narradora aponte mais a diante, “[t]alvez seja apenas alguma coisa para manter as Esposas ocupadas, dar-lhes um sentido de objetivo a cumprir” (ATWOOD, 2017, p. 22).

Dessa forma, essa limitação social do que uma mulher pode fazer vai de acordo com o apontado por Perrot. E, além disso, essas limitações podem ser vistas quando a personagem da narradora chega à casa de Serena, em que ela diz que ela “Querida fazer com que eu sentisse que não poderia entrar em sua casa a menos que ela me autorizasse a fazê-lo. Há uma disputa de poder, hoje em dia, com relação a detalhes desse tipo” (ATWOOD, 2017, p. 22 - 23). Ou seja, dentro das limitações impostas, as mulheres se prendem a pequenos graus em que tomadas de decisões podem ser feitas.



Ademais, outro fator importante nas constituições do gênero feminino é em relação à maternidade. Segundo Perrot, “Para as mulheres, [a maternidade] é uma fonte da identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida. [...] A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher” (PERROT, 2007, p. 68 – 69). Esse preceito pode ser também visto incorporado na sociedade de Gilead em relação ao gênero feminino. O papel principal da Esposa é ser mãe e o da Aia de gerar filhos. Esses preceitos incorporados nessa sociedade fictícia são derivados da História humana, uma vez que, como Juçara Clemens (2015) diz ao traçar um panorama histórico definindo esse aspecto na Antiguidade:

A identidade das mulheres estava relacionada ao imperativo procriativo, e ser mãe era também a fonte de poder social. Através da gestação e da maternidade a mulher teria algo da ordem da perfeição, já que no modo de pensar aristotélico a perfeição era relacionada aos homens. Ao gestar e maternar, as mulheres colaborariam para a manutenção da vida e da reprodução social. Desta forma poderiam obter valor, honra e reconhecimento sociais (CLEMENS, 2015, p. 46).

Assim, é perceptível a valorização social também em Gilead da maternidade e do ato de gerar filhos. Porém, embora haja supervalorização, as mulheres ainda se encontram em lugar de inferioridade. A posição da Aia exemplifica isso, uma vez que são tratadas, conforme a narradora aponta, como “[...] úteros de duas pernas, isso é tudo: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017, p. 165). Apesar de “sagradas”, elas não são vistas como indivíduos, e sim valorizadas apenas como capazes de gerar filhos.

Além disso, na narrativa literária a narradora, que ocupa o lugar de Aia do Comandante Waterford e de sua Esposa Serena Joy, demora a engravidar enquanto é estuprada por ele. Assim, em uma conversa com Serena, é dito o seguinte:

— Talvez ele não possa — diz ela.

Não sei a quem está se referindo. Quer dizer o Comandante ou Deus? Se for Deus, deveria dizer queira. De todo modo é heresia. São só as mulheres que não podem, que se mantêm teimosamente fechadas, danificadas, defeituosas (ATWOOD, 2017, p. 243).

Nessa percepção, surge um contraste dos gêneros, uma vez que se supõem que todas as Esposas são estéreis, mas dos maridos isso jamais seria esperado. Conforme Perrot diz:

Dependente sexualmente, [a mulher] está reduzida ao “dever conjugal” prescrito pelos confessores. E ao dever de maternidade, que completa sua feminilidade. Temida, vergonhosa, a esterilidade é sempre atribuída à mulher, esse vaso que recebe um sêmen que se supõe sempre fecundo. (PERROT, 2007, p. 47).

Assim, percebe-se que em sociedades como a de Gilead é quase um pecado sugerir que um homem seja estéril. Isso é sempre atribuído à mulher. Dessa forma, trata-se de um lugar com fundamentos de extrema inferiorização relacionada ao feminino. Nessas relações de contraste e limitação entre os gêneros, Pierre Bourdieu, quando analisa as perspectivas ligadas ao gênero masculino em sua obra *A dominação masculina*, afirma que

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade (sic) do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progeneritura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas da potência fecundante (BOURDIEU, 2020, p. 27).

Nesse sentido, é possível perceber que socialmente as construções ligadas ao masculino constantemente são tidas como sinônimo de força e potência, algo observado na ideia de virilidade, e que, portanto, em uma sociedade como Gilead, onde não há espaço para

homens e mulheres serem menos do que o que se espera deles, não é sequer cogitado que algum indivíduo se desvie da regra. Por isso seria uma heresia sugerir a esterilidade masculina.

Tal aspecto nas construções de gênero se reflete na obra de Atwood também sob outros aspectos. As mulheres têm seu espaço limitado ao lar, enquanto os homens por vezes saem, ainda que isso não seja reconhecido socialmente, para as Casas de Jezebel, em que mulheres à margem da sociedade atuam como prostitutas. Esse espaço seria onde eles exercem entre si sua “virilidade” e seu *status*, enquanto que às demais mulheres restam os espaços do lar.

Dessa forma, as relações de gênero na obra são representações de muitos aspectos sociais, e se demonstram limitações para as personagens, como o são também para indivíduos que negam os preceitos a si determinados por uma instituição patriarcal em qualquer contexto. As mulheres, assim, por não terem em nenhuma categoria a elas designada possibilidade de autonomia, se encontram afetadas de modo extremo por essas perspectivas.

SERENA JOY NO ROMANCE

Na narrativa do romance *O conto da Aia*, Serena Joy é uma personagem que não demonstra uma insatisfação perante seu lugar e funções na sociedade de Gilead, pois ela não demonstra atos de rebeldia contra o sistema em que está inserida. O único ato que poderia ser considerado transgressivo dela é ao fazer sua Aia, a narradora do livro, ter uma relação sexual com o motorista para que engravide. Todavia, nessa passagem ela age visando cumprir as normas do sistema, já que é função das famílias assegurarem que as Aias gerem filhos, ainda que esse ato não se enquadre nos estupros assegurados pela lei de Gilead, e tampouco deixe de ser condenável.

Assim, podemos identificá-la como uma personagem que não questiona ou se impõe perante o que lhe é esperado enquanto mulher e Esposa. Ela procura cumprir totalmente o seu papel, focando em fazer apenas o que lhe é esperado, como tarefas na casa de jardinagem e tricô. Serena não tem, dessa forma, nenhum grau de autonomia relevante no decorrer da narrativa.

Ademais, em um momento é dito que “as transgressões de mulheres pertencentes à casa, quer sejam Marthas ou Aia, são consideradas como sendo de jurisdição exclusiva das Esposas” (ATWOOD, 2017, p. 194), ou seja, sua função também é a de gerenciar as outras mulheres da casa, algo que ela aceita e não questiona, e que se caracteriza como algum grau de autoridade, se pensarmos nos níveis de poder em Gilead, pois nenhuma mulher tem mais autonomia que um homem, mas pode exercer algum poder sobre outra, especialmente no seu caso.

Porém, nessa estruturação o gênero feminino não tem algum grau significativo de autonomia, o que, juntamente com a extrema opressão que as mulheres sofrem, acaba sendo um impulso para irem contra o sistema. Serena Joy, contudo, se prende ao poder mínimo que já tem, não se rebelando em nenhum momento. Desse modo, de acordo com Raab Silva Pontes (2020):

A Esposa é submissa ao Estado e ao marido, em contrapartida, ocupa posição de autoridade sobre Offred. Embora as Esposas sejam mulheres que pertençam ao nível de maior poder político e econômico da sociedade de Gilead, sejam casadas com os Comandantes e tenham privilégios em relação às outras classes de mulheres, suas vidas estão, ainda assim, vinculadas à obediência ao marido e ao Estado, já que não têm a liberdade de ir e vir (p. 44).

Assim, elas também são afetadas por causa dessa opressão de gênero presente em uma sociedade regida por um poder patriarcal, especialmente porque são limitadas a uma série de funções. Funções essas que operam como mecanismo de controle para designar o que

elas devem ou não fazer. Nenhuma mulher em Gilead pode ler para construção própria de conhecimento, por exemplo.

A narradora, Offred, em um ponto do romance ainda destaca que conhecia Serena Joy de um programa de TV antes da instauração de Gilead, no qual ela pregava a ideia de que as mulheres deviam ficar em casa, cuidando do lar, dos filhos e de seus maridos: “Seus discursos eram sobre a santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa. Ela própria não fazia isso, em vez disso, Serena Joy fazia discursos, mas apresentava essa sua falha como um sacrifício que estava fazendo pelo bem de todos” (ATWOOD, 2017, p. 58). Além disso, ela também faz um contraste com a Serena que observa naquele momento: “Ela não faz mais discursos. Tornou-se incapaz de falar. Fica em casa, mas isso não parece lhe fazer bem. Como deve estar furiosa, agora que suas palavras foram levadas a sério” (ATWOOD, 2017, p. 58).

Então, fica evidente que ela não deixa de sofrer com o silenciamento. No contraste em que vemos das duas definições, observamos que suas ideias e convicções parecem se manter, mas como Offred observa, agora ela está inserida em um sistema que limita sua autonomia enquanto indivíduo. Ao passo que antes podia falar sobre suas ideologias, em Gilead raramente tem direito de manifestar qualquer pensamento próprio, mesmo que este vá de acordo com o que a própria sociedade prega.

Dessa forma, ela passa pela narrativa como uma personagem muito limitada socialmente, apesar de sua posição, e ainda assim em nenhum momento se rebela contra o sistema em que está inserida. Nesse sentido, ela pode ser entendida como uma mulher muito atrelada ao que Gilead implementou desde antes de sua constituição enquanto nação, ainda que isso implique em que ela e qualquer mulher deixem de ter algum grau relevante de autonomia.

SERENA JOY NA SÉRIE DE TV

Na série de TV *O conto da Aia*, vemos diversas personagens femininas buscando por liberdade, como é o caso da protagonista, June, que ocupa durante as primeiras temporadas o papel de Aia do Comandante Waterford e de Serena Joy. June, ora chamada Offred quando serve aos Waterford, move uma revolução entre pessoas insatisfeitas com Gilead, como Aias e Marthas, para retirar algumas das crianças do lugar. Essa busca por liberdade, ainda que também presente no romance que inspirou a série, ganha muito destaque na adaptação, justamente por se tratar de um contexto semiótico específico e com suas particularidades, o que permite um maior desenvolvimento de eventos e arcos da narrativa.

Dentro desse cenário de opressão também se insere Serena Joy, a qual, apesar da posição privilegiada que ocupa como Esposa, têm suas tentativas de buscar autonomia em Gilead reprimidas. Essas tentativas surgem como forma de reafirmar suas ideologias, muito ligadas à sociedade, como será pontuado, porém também se mostram uma forma de resistência dessa personagem perante o sistema no qual está inserida. Além disso, as ocasiões em que ela age de modo divergente do esperado para a sociedade se mostram acréscimos em relação à sua narrativa original, o que, por sua vez, se apresenta como ponto relevante para se pensar essa obra adaptada. Iremos analisar, assim, esses aspectos em três episódios da série.

“O LUGAR DE UMA MULHER” (T01EP06)

Na constituição da personagem Serena Joy na série de TV, podemos perceber que ela acredita profundamente nos preceitos de Gilead. Isso fica evidente no episódio *O Lugar de uma Mulher*,

no qual é dado enfoque ao seu passado antes da implementação desse sistema de governo. Conforme pode-se observar, assim como no romance, na narrativa da série ela defendia que as mulheres deveriam ter menos autonomia em relação aos homens. Para isso, diferente da obra literária, em que participava de programas na televisão, na série ela escreve e publica um livro, intitulado “O lugar de uma mulher”.

No episódio observa-se certo contraste entre o antes e o depois de sua história pessoal, uma vez que Serena, para difundir aquilo em que acreditava, publicou um livro. Ao surgir a implementação de Gilead definitivamente, entretanto, ela jamais poderia fazer isso, mesmo que para reafirmar os preceitos da sociedade, uma vez que em Gilead nenhuma mulher pode ler ou escrever¹, e a interpretação de qualquer texto fica a cargo dos homens. Durante o episódio percebe-se como Serena foi perdendo autonomia à medida que os planos de Fred e dos demais apoiadores do golpe de estado que deu origem a Gilead avançavam.

A construção das cenas deixa evidente o contraste, e leva a um ponto culminante da narrativa, no qual, durante uma reunião com Embaixadores do México, Comandantes, Esposas, Aias e Tias, ela decide se levantar e discursar brevemente, o que provoca alguma surpresa geral. Quando fala a respeito do progresso que se está tendo no país com as Aias e as crianças que geraram, contudo, surge contentamento. A partir daí percebemos o valor que tanto ela quanto a sociedade dá à maternidade, pois em outras circunstâncias em que uma mulher levantasse a voz, seria silenciada. Ao reforçar o contentamento com seus valores, porém, ela não é condenada. Deve-se considerar, ademais, que ela o faz enquanto Esposa de um Comandante e de um modo não explicitamente punitivo pela lei.

Assim, nesse primeiro momento, apesar de parecer reconhecer que perdeu sua autonomia enquanto indivíduo, ela não questiona seu lugar e limitações, e permanece buscando reafirmar os valores em que

1 À exceção das Tias, as quais podem fazê-lo para fiscalização das Aias.

acredita. Sua constituição, desse modo, assemelha-se àquela que observamos no romance, a de uma mulher que não se mostra descontente com os valores sociais do meio em que está inserida. Porém, à medida que a narrativa avança, essa perspectiva de sua constituição muda.

Em uma cena desse episódio, ainda, uma Embaixadora do México em visita à casa dos Waterford questiona Serena sobre alguns preceitos de Gilead.

[EMBAIXADORA]: Naquela época [antes da instauração de Gilead] você imaginou uma sociedade como está?

[SERENA]: Uma sociedade que reduziu a emissão de carbono em 78% em três anos?

[EMBAIXADORA]: Uma sociedade em que mulheres não podem mais ler o seu livro. Ou qualquer outra coisa (O CONTO DA AIA, 2014, T01EP06).

Ao ouvir esse questionamento, Serena hesita e olha na direção do marido. Apenas após isso ela responde: “Não. Não imaginei. Deus pede sacrifício, sra. Castillo, sempre foi essa a maneira Dele, mas Ele dá as bênçãos justas em troca e eu acho que é seguro dizer que Gilead foi abençoada de várias formas” (O CONTO DA AIA, 2014, T01EP06).

A fala da personagem demonstra que ela aceita, ou ao menos transparece desse modo, o lugar sem autonomia dela nesse cenário, pois se limita a aceitar, nesse momento, sua condição. O valor que dá à figura do marido também é representado nessa cena, pois anteriormente ela havia dito que era “uma bênção ter um lar e um marido para cuidar e seguir” (O CONTO DA AIA, T01EP06, 2014), ou seja, ela atende ao esperado para si enquanto mulher e Esposa.

Nesse sentido, sobre a necessidade das mulheres de lutarem para serem ouvidas na sociedade Gilead, Júlia de Souza Raquel (2019), ao analisar o episódio em questão e discorrer sobre as limitações do feminino, aponta que:

O que é apresentado em cenas como essa é o fato de que nada importa quem ela a mulher foi durante o passado. Isso não dá direito a ter voz, todas as personagens femininas são reprimidas. Além de este ser mais um exemplo de como a mística feminina, tratada por Friedan (1971), atua, uma vez que estar em casa sem estudos ou carreira, apenas servindo ao marido e filhos satisfazem as mulheres dessa sociedade (RAQUEL, 2019, p. 24).

Assim, o contraste da personagem com quem era e com o que se tornou fica evidente durante o episódio. Embora suas ideologias não pareçam mudar, ela perde a autonomia que tinha ao aceitar o sistema de Gilead, e se torna uma mulher passiva, como se espera de todas do sistema de governo dessa sociedade. Isso é algo, contudo, que muda no decorrer de seu arco narrativo na série, como será destacado.

“TRABALHO DE MULHER” (T02EP08)

No episódio “Trabalho de Mulher”, oitavo da segunda temporada da série, observamos uma atitude de Serena que tem grande impacto na sua constituição. No decorrer do episódio, Fred Waterford, seu marido, descobre que ela falsificou documentos em seu nome para que uma Martha, que antes de Gilead era médica, examinasse uma bebê doente. Perante o questionamento do marido, ela diz: “Fiz isso pela criança. Qual responsabilidade maior existe em Gilead?” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP08), enquanto ele responde resumindo toda sua insatisfação: “Obedecer ao seu marido” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP08). Essa fala reafirma os papéis das Esposas, sempre limitadas pela figura do marido.

Ou seja, em uma sociedade como Gilead elas estão limitadas a seguirem um modo específico de ser e agir, e todo desvio pode resultar em punição. Ainda, a resposta de Serena para Fred reforça os valores que a personagem demonstra preservar de Gilead, como

a supervalorização da criança, ao passo em que subverte um preceito básico de obedecer a seu marido, regra patriarcal presente desde os fundamentos da lei nesse cenário. Assim, ela demonstra ir contra o esperado para si, porém ainda para fazer cumprir uma de suas funções enquanto mulher e Esposa: cuidar das crianças.

E é importante ressaltar que apesar da proibição de ler e escrever das mulheres, na prévia da ocasião supracitada Serena e June (nome real de Offred na série) trabalharam no escritório de Fred enquanto ele estava incapacitado. Elas haviam recebido as instruções dele para fazer isso, por mais que fosse algo caracterizado como crime em Gilead, e o modo como o serviço foi feito muito o agradou. Todavia, perante um ato de sua esposa que ia contra uma ordem predeterminada sua, ele se enfurece, a questiona, e acaba a açoitando após recitar um trecho da Bíblia, que em Gilead justifica a violência física. Tem-se nisso um ato de silenciamento da personagem exercido pela violência, de modo que o marido admite que ela leia e escreva por uma ordem sua, porém quando age por conta própria, é punida.

Alane Melo da Silva (2018), ao discorrer sobre conceitos de adaptação e seriados, analisa a personagem de Serena tanto no romance quanto na série apontando o seguinte:

O nome Serena é uma variante da palavra em Língua Espanhola *Sirena*, que tem origem no grego *seirén*, que significa “ligação, cadeia, laço”. O nome é bastante simbólico para a realidade vivida pela personagem, que está ligada ao sistema de Gilead desde o início, tendo posteriormente se tornado uma prisioneira dele (SILVA, 2018, p. 39).

A análise de Silva enfatiza o aprisionamento de Serena, pois embora ela tenha alguma autonomia ao agir por conta própria, acaba voltando ao seu lugar de submissão ao ser silenciada pelo marido. Ademais, cabe ressaltar que isso está ligado ao seu reconhecimento com o papel de mãe. Suas motivações para buscar por uma liberdade

de fala e ações na sociedade estão sempre muito ligadas à supervalorização desse papel. Esse primeiro ato de transgressão, como se observou, surge justamente quando ela tenta ajudar uma criança.

“A PALAVRA” (T02EP13)

Por fim, no episódio “A Palavra”, o último da segunda temporada da série, observamos mais um ato de transgressão de Serena Joy, o qual foi motivado pela execução de Eden, a Esposa do motorista Nick, que havia sido condenada por adultério. No início do episódio, June vai até Serena e lhe mostra uma Bíblia que a jovem guardava, dizendo o seguinte: “Eu achei isso nas coisas da Eden. Serena, olha. Ela fez anotações em tudo” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13), ao que Serena responde: “Parece que a Eden escondia uma profusão de pecados” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13), demonstrando que repudia o ato da jovem de ter lido. Contudo, mais adiante, June questiona Serena sobre a condição de sua própria filha em Gilead:

[JUNE]: Como você vai tentar mantê-la segura? Como vai mantê-la segura? O que você vai fazer, vai trancar ela aqui, como uma orquídea?

[SERENA]: A minha filha vai ter uma boa educação. Ela vai entender a palavra de Deus e ela vai obedecer a palavra Dele.

[JUNE]: Ela não pode ler a palavra Dele (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13).

Surge, assim, uma fala muito significativa de June, e que acaba por afetar Serena. Apesar de ela agir com raiva contra June ao final desse diálogo, a mandando sair, percebe-se que pensa a respeito do que ouviu, como vemos em uma conversa sua com Naomi Putnam, outra Esposa:

[SERENA]: Isso preocupa você?

[NAOMI]: Como assim?

[SERENA]: O futuro delas [das crianças].

[NAOMI]: Deposito minha fé em Gilead.

[SERENA]: Louvado seja. Acho que toda mãe se preocupa.
[NAOMI]: É claro que sim. Queremos dar aos filhos a melhor vida possível.
[SERENA]: Uma vida com propósito. [...] Pra todos os filhos de Gilead? Meninos e meninas (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13).

Nesse diálogo se percebe que a preocupação da personagem com a proibição de ler às mulheres em Gilead se intensifica, algo que é mais explorado no decorrer do episódio, em que Serena e várias outras Esposas vão até os Comandantes. Diante deles ela diz o seguinte: “Nossa Aliança permite àqueles de boa reputação apresentarem emendas a serem consideradas pelo Conselho. Nós gostaríamos de propor uma emenda” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13). Apesar de isso causar surpresa, logo entram as Esposas e Serena prossegue:

[SERENA]: Como servas fiéis é nosso dever garantir que os filhos de Gilead sigam as leis da escritura. A escritura sagrada é um milagre, é uma dádiva dada por Deus para toda a humanidade. Nós acreditamos que nossos filhos e filhas devam aprender a ler.
[COMANDANTE]: É uma proposta radical, sra. Waterford.
[Serena]: Oferecida com o mais profundo respeito e com o amor que tenho pela minha filha. E por todas as filhas de Gilead (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13).

Após isso Serena abre uma bíblia e recita um versículo, o que surpreende a todos presentes e faz algumas Esposas desistirem de apoiá-la, deixando a sala aos poucos. Em seguida, enquanto aguardam a decisão do Conselho, Fred surge e dispensa as demais Esposas após um agradecimento. Serena o questiona sobre o que foi decidido, e chega a dizer o seguinte: “Eu fiz isso pela Nichole, fiz para servir de exemplo pra nossa filha.” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13), ao que ele responde “E vai servir” (O CONTO DA AIA, 2018, T02EP13).

Ao contrário do que pensava Serena, sua proposta não resultou em uma mudança positiva. Ela acaba recebendo a pena reservada às mulheres que fossem pegas lendo, e tem um dedo da mão decepado. Percebe-se, nessa passagem, que a personagem, apesar de estar

na posição mais elevada para uma mulher nessa sociedade, diante de uma transgressão social ao quebrar uma regra determinada por lei, é tratada da mesma forma que qualquer outra mulher. Mesmo que seja alguém de “boa reputação” em Gilead, como ela destaca, sua fala é desconsiderada. Todas as mulheres, nesse sentido, estão sujeitas à pena, e a sociedade não se mostra de forma alguma flexível, seja em perdoar Serena, seja em considerar seu pedido pela igualdade desse direito.

Nesse sentido, percebe-se que as passagens aqui analisadas sobre Serena, como sua fala durante o evento com os Embaixadores, a falsificação de um documento para garantir que uma criança tivesse uma consulta médica e a leitura de um trecho da Bíblia na frente dos Comandantes são todos reflexos de suas convicções, muito ligadas ao papel materno em seu sentido básico de ter filhos e cuidar deles, sendo esse praticamente o único preceito de Gilead que a personagem, na série, valoriza ao extremo.

CONCLUSÕES

Serena Joy, tanto na narrativa literária quanto na audiovisual, se mostra uma personagem que busca fazer cumprir parte de seu papel enquanto Esposa em Gilead. No romance ela não tem alguma ação explícita que se caracterize enquanto transgressão dos padrões e normas de Gilead. Já na série de TV, ela é uma personagem que à primeira vista também é passiva, porém ao longo de seu arco toma atitudes repudiadas por aquela sociedade, indo contra seu papel de mulher e Esposa, e sofre punições violentas por isso.

Dessa maneira, em ambas as narrativas observamos uma personagem que está no mais alto posto que uma mulher pode ocupar em Gilead, mas que não deixa de ter sua voz silenciada em diversos

momentos, pois ainda está abaixo do poder dos homens nessa sociedade. Seus atos de transgressão na série, assim, acabam por surgir ao se encontrar limitada pelo meio em que se insere. Ela chega a buscar autonomia, porém em sua trajetória aqui analisada ela não consegue se ver livre de condenações por essa busca. Gilead, desse modo, demonstra-se uma sociedade em que qualquer mulher que vá contra o que lhe é esperado sofrerá consequências.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, M. **The Handmaid's Tale**. Toronto: McClelland & Stewart, 1985.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Trad. de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. 18 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2020.

BUTLER, **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLEMENS, Juçara. **A (mal) dita maternidade**: a maternidade e o feminino entre os ideais sociais e o silenciado. Tese (doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2015.

O CONTO DA AIA. Criado por Bruce Miller. Estados Unidos. Hulu. 2017 – 2019. Série televisiva.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PONTES, Raab Silva. **Gênero, identidade e resistência em uma sociedade distópica**: entre Aias, Tias e Esposas em *O conto da Aia*, de Margaret Atwood. Dissertação de Mestrado da Unifesspa. Marabá. 76 f. 2020.

RAQUEL, Júlia de Souza. **A representação do feminino na série The Handmaid's Tale sob o olhar da Teoria Cultural**. Santa Catarina, 2019.

SILVA, Alane Melo da. A Woman's Place: uma análise comparativa da personagem Serena Joy do livro para as telas. **Transversal**, Fortaleza, v. 4, n. 8, p. 31-42, 2018.

3

Elisângela Araújo Silva

Herbert Sousa de Araujo

HOJE É DIA DE MARIA.

Literatura com/parada
no intertexto

INTRODUÇÃO

Ao ler *Hoje é dia de Maria* (2005), enredo de nossa literatura, é possível observar pontos de contato com *A Madrasta* (1995), obra de Carlos Alberto Soffredini. Na narrativa de 95, Soffredini apresenta a história de João, um homem viúvo, que decide casar-se novamente para dar uma madrasta à sua filha Joana. Evidente que a madrasta ocupa o lugar idealizado de vilã, perseguindo a enteada de vários modos. Em meio a essas três personagens, está Maria, empregada da família que rompe com a idealização dos contos de fada ao se envolver sexualmente com seu patrão, na esperança de assumir o papel de esposa, no lugar da outra.

É fato que essa estrutura narrativa não é uma invenção original do Soffredini, há uma presença latente da clássica história de *A Gata Borralheira* (1997). Se pensarmos no contexto do pai viúvo que decide ter uma nova esposa para fazer companhia à filha, mas acaba escolhendo uma mulher que além de não ser agradável, maltrata e tortura a enteada, tudo isso já está em *A Gata Borralheira*. Em ambos os enredos as madrastas são descobertas e penalizadas por suas ações. O que difere um texto do outro é que no de Carlos Alberto Soffredini não há um príncipe para salvar a mocinha e a empregada Maria consegue casar-se com seu patrão.

Ora, não é nossa intenção investigar a origem dos formatos narrativos, mas ao mencionarmos que *Hoje é dia de Maria* aparenta ter inspiração em *A Madrasta*, não poderíamos deixar de evidenciar *A Gata Borralheira* como intertexto.

Quando Luis Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho produzem *Hoje é dia de Maria*, inicialmente como minissérie para a televisão, não imaginavam o percurso literário que o roteiro faria. Ao apresentarem a protagonista Maria, uma garota órfã, que assim como Joana,

sofre com as maldades da madrasta, os roteiristas poderiam somente reproduzir mais uma história infantil, baseada nos arquétipos já estabelecidos. Entretanto, ao partirem desse formato já cristalizado, os autores nos levam a uma aventura na qual os elementos da cultura dita erudita e popular se entrecruzam, como por exemplo, as cantigas populares e as letras do maestro Villa-Lobos. O que o enredo propõe através da personagem principal é o encontro do Brasil consigo mesmo.

Se em *A Madrasta*, Joana sofre silenciosa com a crueldade da nova esposa do seu pai, em *Hoje é dia de Maria*, a protagonista foge sem rumo, na tentativa de se encontrar longe do sofrimento. Ambas não possuem príncipes encantados, mas Maria ousa seguir em frente sozinha, sem esperar por ninguém. Nessa sua nova jornada, Maria entra em contato com diversas manifestações culturais e religiosas. Por isso, afirmamos anteriormente que é o encontro do Brasil. Desse país que sofre, mas que é formado por várias dessas Marias.

Portanto, o que temos é a trajetória de uma menina que além de fugir da crueldade humana, procura responder suas inquietações, mas faz isso por meio de um passeio pela cultura brasileira, apresentando elementos dialógicos que são, na verdade, as especificidades dessa trajetória e que vislumbram o universo simbólico tratado por Thompson (1995). A obra promove o encontro do ideário clássico com o ideário popular, a partir do cotidiano da personagem, da linguagem e dos meios e modos de contar a vida da menina/moça em sua travessia, a partir do maniqueísmo do bem contra o mal, dos registros da oralidade interiorana na fala das personagens, do mítico, do religioso, enfim, do cotidiano regional brasileiro.

Com isso, o que queremos é evidenciar o diálogo de um texto literário com outros textos e até outras formas artísticas. É perceptível que há um diálogo entre *A Madrasta* e *Hoje é dia de Maria*: elas apresentam uma estrutura narrativa inicialmente semelhante, mas é preciso deixar claro que o desenrolar da obra televisiva segue outros caminhos,

apontando até para outros textos como fontes de intertextos. Em uma obra tão amalgamada de referências culturais, as referências literárias não poderiam ser deixadas de lado. Assim, continuamos analisando a interação dessa obra em específico com outros intertextos.

O BEM X O MAL: REFLETORES DE UMA LITERATURA PROPAGADA

A disputa entre bem e mal acompanha a literatura há séculos. Quando ainda nem existia a denominação de literatura infanto-juvenil, já tratavam do maniqueísmo fomentado, na maioria das vezes, por meio de um herói, típico representante do bem, perseguido por malfeitores (COELHO, 1984). Em *Hoje é dia de Maria*, o antagonismo entre bem e mal está representado principalmente por Maria e Asmodeu. Maria é o exemplar do bem, seja enfrentando o mal representado pela sua madrasta ou pela figura do Asmodeu, personificação do demônio. Asmodeu tenta enganar, atrapalhar, causar perdas e até sofrimentos à personagem, com o intuito de lhe roubar a alma. Para isso, ele metamorfoseia-se sob sete aparições, que vão se modificando ao longo da trajetória de Maria e ao final as sete formas aparecem juntas para um embate. Em uma das aparições, Asmodeu confirma para Maria: “Eu sô o mesmo. O sete peles, o imortal.” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 116).

Essa composição presente em *Hoje é dia de Maria* declara a presença de um mosaico de referências ao qual Julia Kristeva (2012) chamou de intertextualidade, ou seja, essa retomada de personagens, textos, enredos, que compõem um novo texto a partir de outros já tratados. Os confrontos entre Maria e Asmodeu, remontam toda uma tradição de contos clássicos ao estabelecerem a presença do maniqueísmo, mas também apontam para a literatura de cordel. Nesse tipo de literatura é comum encontrarmos narrações de embates

A vertical stack of several books of various colors (yellow, brown, blue, white) is placed on the top pan of a vintage-style metal scale. The scale's handle and base are visible, and the background is a dark, textured surface. The lighting is dramatic, highlighting the edges of the books and the metallic sheen of the scale.

entre heróis recuperados do ideário popular com a morte ou até mesmo com o demônio para concretizar suas trajetórias. Mas o fato é que o maniqueísmo está presente em toda a narrativa, desde o momento em que a madrasta persegue Maria, maltratando-a e levando-a à morte – condição que é revertida pelo pai da personagem que a faz ressuscitar. Aqui vemos mais uma referência intertextual, por meio do conto popular *A menina enterrada viva* (2014), de Câmara Cascudo, que trata da história de uma menina perseguida pela madrasta e assim como Maria, é enterrada viva em um capinzal.

Um outro momento emblemático e intertextual, em que podemos ver novamente a presença da literatura de cordel, acontece quando Maria invoca Asmodeu numa encruzilhada para tentar resgatar a alma de seu amigo Zé Cangalha, capturada pelo vilão. O encontro entre os dois acontece nos moldes de um jogo de adivinhas, remetendo ao personagem João Grilo, no cordel *As proezas de João Grilo* (2020), de João Ferreira Lima. O embate maniqueísta acontece aqui de maneira atualizada, com traços muito marcados da cultura popular, numa representação local. Além disso, o encontro é mostrado com humor e sátira. Maria é dotada de esperteza e comicidade, até mesmo nos momentos mais periclitantes, essas características não são anuladas. O humor é uma propriedade da poesia infantil e do cordel, como afirmam Marinho e Pinheiro (2012, p. 49). Também é válido ressaltar que o riso é um ato de resistência, uma maneira de estimular as forças vitais, como afirmou Vladimir Propp (1992, p. 190). Por isso mesmo, o riso é um companheiro constante de Maria.

Ainda na encruzilhada, Asmodeu interpela Maria, afirmando: “Ocê é esperta, mai venha de lá, agora o desafio [...] MARIA começa a cantar um desafio. ZÉ CANGALHA começa a tocar um pandeiro. [O desafio é baseado em trecho de peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Mutum]” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 119-120). O embate traz à tona a luta entre o bem e o mal:

MARIA

Seu demo nunca encontrei
Quem desmanchasse esse enredo
É quadra que mete medo
Essa que eu vou cantá
Quem a paca cara compra
Cara a paca pagará.

ASMODEU

Menina, fiquei apertado
Que só um pinto no ovo
Menina, a história da paca
Pode repetir de novo? (...).

Asmodeu tenta, de diversas formas, seduzir Maria, atraí-la para o seu lado. Como apresentado no trecho acima, o vilão tenta parecer amigável, encantado com o que Maria acabara de lhe dizer. Mas a mocinha, além de humorada, é esperta, não se deixa levar pelas falsas gentilezas do demônio. O “cafute mardito”, como Maria o chama, não consegue ludibriá-la, retificando o que acontece nos tradicionais contos da literatura maniqueísta: o bem sempre vence.

Mas queremos chamar atenção para um outro fato. Maria não é uma mocinha clássica, pelo contrário, ela não precisa de um príncipe para protegê-la nem é boazinha o tempo todo. Ela subverte a lógica da protagonista boa e pura em diversos momentos: seja mentindo, trapaceando, ela utiliza suas armas e inteligência para construir sua própria narrativa. Até mesmo o Asmodeu, o vilão destemido, assume diversas faces ao longo da história, nos fazendo refletir que o bem e o mal estão em todos nós. Portanto, Maria é a heroína que até então era escassa, é a menina peralta, valente, que tem disposição para enfrentar a madrastra, o demônio e até mesmo o próprio destino. As ações de Maria nos fazem lembrar de outros personagens que também utilizam da esperteza e da graça para se dar bem, usando-as como armas contra a injustiça.

No Brasil, podemos elencar personagens presentes em obras como *O cavalo que defecava dinheiro* (200?), de Leandro Gomes de Barros; *As Proezas de João Grilo* (2020), de João Ferreira Lima, cujo personagem acaba tendo repercussão na obra de Ariano Suassuna, quando o mesmo escreve *Auto da Compadecida* (2018), texto que faz parte do imaginário brasileiro após ser adaptado para televisão e para o cinema. Aliás, João Grilo em muito se assemelha ao Pedro Malasartes: eles são aquilo que se denomina de anti-heróis, são personagens de origem popular que utilizam a sabedoria e a destreza para alcançarem seus objetivos, sem perder o humor, a piada. Coelho expõe categoricamente o que a figura de Malasartes representa:

[...] pertence à galeria dos 'heróis sem caráter', que pela burla ou malas artes vencem as circunstâncias adversas que os ameaçam [...] O Malasartes que pertence ao nosso folclore é de origem ibérica, integra-se na essência de nossa literatura popular e se torna presença significativa na literatura infantil. (COELHO, 1985, p. 44).

Maria, portanto, atualiza esse rol de personagens populares que fogem dos arquétipos nitidamente marcados entre o que viria a ser do bem e do mal. Vale lembrar que não estamos questionando o seu lugar na trama, ela é a mocinha, mas a mocinha que é engraçada, leve e ao mesmo tempo inteligente, forte e corajosa, capaz de romper com estigmas, de entrar no jogo do adversário para sabotá-lo e derrotá-lo. Maria é a mocinha que depende de si mesma e só utiliza suas artimanhas quando é necessário, quando precisa estar frente ao mal. Ela não atua pelo simples prazer, mas é motivada pelas circunstâncias, algo que as mocinhas clássicas nem assim fariam. A malandragem de Maria, João Grilo e Malasartes é a única arma que eles possuem para superar os desmandos e as injustiças, sendo assim, não há necessidade de justificar o que precisa ser feito. Ainda é preciso enfatizar que Maria é a única personagem mulher citada, se o papel dado à mulher costumava ser o secundário, o de submissão, temos na narrativa uma menina que não apenas é a protagonista, mas que rompe com os paradigmas, vencendo por si só os obstáculos da vida.

ESPELHOS LITERÁRIOS

Já vimos que *Hoje é dia de Maria* promove o encontro com os contos de fada clássicos, mas há um ponto primoroso em sua estrutura: a conexão com os intertextos da tradição oral. É bem verdade que os contos ditos infantis têm larga tradição oral, entretanto, a evolução da história bifurcou essa interação, priorizando o formato escrito. Mas o berço dos contos de fadas está na oralidade. Se com a adaptação desses textos orais para a escrita se priorizou um apagamento das marcas da oralidade, em busca de uma “sofisticação literária”, é comum vermos na contemporaneidade textos que pretendem resgatar essas marcas estilísticas.

É bom lembrar que o roteiro de *Hoje é dia de Maria* foi idealizado para a televisão, espaço onde a palavra escrita não possui muito destaque. Quando as obras literárias são pensadas e produzidas para esses espaços midiáticos, televisão e cinema, é necessário fazer adaptações na própria linguagem. A imagem e a fala entregam o que viria como descrição no texto escrito e ao contrário do que acontece no formato literário clássico, há uma forte valorização da oralidade.

Portanto, a obra faz uso recorrente da oralidade na sua versão televisiva e não a modifica na versão escrita, esta última que nos interessa. As falas e os diálogos, além de estabelecerem a comunicação entre as personagens ao longo da narrativa, revelam registros e expressões do cotidiano interiorano. O modo de falar dos sujeitos sertanejos ou regionais, que geralmente sofre ataques preconceituosos, é valorizado na obra em questão, recebendo um destaque merecido. Em outras situações, palavras com a carga enunciativa que fugissem da norma padrão não entrariam no texto; aqui, não só aparecem como são repetidas várias vezes. Marcas orais como: oiando, entonce, escuite, meus fio, esturrico, tarzinha, são incorporadas no texto, assim como aquelas que pertencem ao catálogo da formalidade, sem distinção e com a mesma naturalidade.



A fala é uma das marcas mais expressivas da identidade do homem, principalmente na cultura popular e para o homem interiorano. A variação linguística, além de evidenciar a diversidade da palavra em determinadas situações e contextos, permite a sensação de reconhecimento, de pertencimento. Quando não subjugada, quando não vista de modo preconceituoso e equivocado, revela a multiplicidade cultural do Brasil. Sendo assim, aquilo que poderia ser visto como algo negativo, errado, fala sobre um povo, sobre um modo de viver e existir, não devendo ser colocado de lado ou até mesmo apagado dos textos literários, mas reconhecido em sua potencialidade. *Hoje é dia de Maria* não só olha para essa variação com cuidado e respeito, como também propaga as famosas cantigas de roda, manifestação artística que remete imediatamente ao universo da cultura e tradição popular.

Na obra, estão presentes composições do maestro Heitor Villa-Lobos, considerado uma grande referência na capacidade de unir o clássico e erudito ao popular, conforme podemos observar:

Constança, meu bem, Constança
Constança sempre serei
Constança até a morte
Constante eu morrerei. (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 55).

Nos versos da cantiga, observamos o uso da palavra “constança” com dupla significação. A Constança pode ser o nome de alguém, aquela a quem a cantiga se dirige, a quem se refere, mas também pode configurar como uma variação linguística de “constância” que tem o significado de assiduidade, constante, como aparece no verso posterior.

A oralidade está enraizada no ideário do cancionista popular, na figura do *rapsodo*, uma espécie de cantador que percorria lugares cantando acontecimentos e temáticas do cotidiano (TRAÇA, 1992, p. 38). Desse modo, ao aproximar oralidade e escrita, duas possibilidades de produção literária, a obra mostra que não é preciso esquematizar um silenciamento das marcas da fala para se fazer uma obra bem

estruturada e consagrada. Se a literatura, principalmente a produzida para crianças, já foi amplamente difundida de maneira oral e se essa mesma literatura pretende refletir sobre as possibilidades de existência, não faz sentido pretender silenciar marcas de identificação. A oralidade está na raiz de muitas culturas: ela aproxima as pessoas, agrega conhecimento e mesmo que transcrita carrega consigo a marca do que é próprio, particular a cada um. A montagem teatral de *Hoje é dia de Maria* conseguiu mesclar dois universos aparentemente distintos, mas que na origem das narrativas ficcionais, épicas e dramáticas estiveram sempre presentes por meio do contar e do cantar.

O conto e o canto têm atuado como propagadores de histórias na trajetória da humanidade. Ambos surgiram antes da escrita, basta olharmos para as civilizações mais antigas, que já produziam uma re-tratação da realidade e da imaginação (MACHADO, 2002, p. 41-47). Mas o fato é que o conto possui uma importância como manifestação individual e ao mesmo tempo coletiva das civilizações clássicas, como por exemplo, as sociedades gregas e romanas, que tinham o hábito de propagar as grandes narrativas, as trajetórias épicas com alusão aos grandes feitos de seus heróis e supremacias nacionalistas. Como também é verídico, e pode facilmente ser verificado e comprovado, o fato de o canto ser responsável por grande parte das manifestações sociais da Idade Média, como o Trovadorismo, por meio de cantigas de amor, amigo, escárnio e maldizer (ZUMTHOR, 1993, p. 55-59). O conto e o canto estão presentes há séculos na evolução da humanidade, aqui essas duas formas de produção artístico-literária se fundem para apresentar a história de Maria.

Os cantos presentes na obra, geralmente, servem de alento para dar força e perseverança à Maria em sua caminhada. São as cantigas que distraem a personagem no percurso pelo interior, elas dão à menina uma despreocupação para com os perigos e obstáculos a serem enfrentados. Ao cantar, Maria cria um clima poético e amenizador das suas angústias, são cantigas que trazem o lúdico à obra:

Alecrim, alecrim dourado
Que nasceu no campo
Sem ser semeado!
Ah, meu amor,
Que lhe disse assim
Que a flor do campo
Era o alecrim! (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 127).

Além de proporcionarem ânimo e consolo para Maria, as cantigas possuem caráter agregador, tendo em vista que o pai da mocinha também sai pelo interior em busca da sua alegria, que é reencontrar a filha. Durante o trajeto, o pai de Maria canta sempre a mesma canção na esperança de encontrá-la: “E a fonte a cantar, chuá, chuá... E as águas a correr, chuê, chuê... Parece que alguém que cheio de mágoa. Deixaste quem há de dizer que a saudade. No meio das águas rolando também” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 69).

Apesar de representar um ato do cotidiano, o texto revela um trato com a linguagem que nos dá uma dimensão de poeticidade, uma vez que as falas das personagens, principalmente as principais, não nos instigam a um crivo pejorativo de um português não padrão, mas, sobretudo, a riqueza da espontaneidade, da expressão do interiorano. O trato dado à palavra na obra faz transcorrer do lugar onde se encontra o cotidiano para a especificidade poética, de modo que uma variação linguística se torna lúdica, encantadora, nova, representativa do ser e de um mundo:

A linguagem cria, é uma semente que pode germinar e, neste sentido, cultiva [...] ela também fabrica: se uma palavra pode realizar-se, também pode gerar o novo, mudando a ordem das coisas. A linguagem fabrica formas ao realizar o ato poético, no verdadeiro sentido desta palavra. (JOLLES, 1976, p. 25-26)

O reencontro entre pai e filha se dá em meio a uma apresentação do teatro mambembe, em que a filha está fazendo parte, e durante a apresentação a mesma recita um texto emocionada. Há ainda uma

forte marca da espontaneidade do oral nas falas, assim como o uso de trocadilhos a exemplo de “Pui a tarzinha agora te dá mel? Pui ao depois há de te dar fel [...] Sol e chuva, casamento de viúva! [...] Larga essa porqueira e vem comigo. Ócio é pai do vício e trabaio é benefício! (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 23- 37). São trocadilhos que tipificam as expressões e representam as brincadeiras, o falar cotidiano e toda a idealização do interior, a partir de um modo bem particular de expressar experiências de vida e visões de mundo, passados de geração em geração justamente pela oralidade.

Portanto, temos em *Hoje é dia de Maria* uma conexão intertextual não só com os textos já consagrados da nossa literatura, mas com as produções que partem do popular, das cantigas interioranas, carregadas de variações linguísticas. Temos uma riqueza profunda do Brasil, que não é só erudito ou popular, mas sim os dois e outras coisas mais.

UNIVERSALIDADE E PARTICULARIDADES DE MARIA NA SINA E EM TODOS OS SEUS DIAS

Ainda é importante destacar que em *Hoje é dia de Maria* encontramos a multissignificação da cultura brasileira e de cada região, bem como de suas principais crenças e manifestações religiosas justificadas pelo processo de colonização/aculturação do Brasil, conforme menciona Bosi (2001) ao tratar das culturas brasileiras.

O reconhecimento de cada região diz da sua tradição material, espiritual e simbólica, visualizada na primeira jornada da obra, que faz um passeio pela tradição cultural brasileira, associando-a ao clássico a partir da intertextualidade, mostrando o cotidiano da cultura brasileira,

mas sempre se reportando ao popular que está na raiz, principalmente, do regionalismo nordestino.

O espiritual e o material partilham toda a caminhada de Maria de modo que, já na primeira cena o texto apresenta elementos desse universo que a cultura popular compõe, assim, na abertura do primeiro episódio é feita uma descrição empírica dos elementos celestes: “A estrela d’alva ainda brilha no céu da manhã” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 09). Essa denominação é comumente utilizada pelos interioranos, que também costumam localizar no céu *o cruzeiro do sul*, um agrupamento de estrelas, que na verdade exemplifica esse modo particular como esses brasileiros nomeiam o universo.

Ainda na abertura, a tradição se faz presente: “Maria, vestida da cor do campo, com todas as suas flores, se deleita em seu balanço, que voa, amarrado ao tronco de uma árvore” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 09). Essa cena retoma as memórias infantis de muitos brasileiros que já se divertiram dessa forma, uma prática ainda mantida nos parques das cidades brasileiras.

Desde então, a obra vai apresentando as minúcias na descrição dos cenários, principalmente nordestinos, como a descrição dos interiores: retratos e calendários pendurados na parede; o lampião; a garrafa de pinga; o fogão de barro; o ferro à brasa; o bule; a moringa; a mala de papelão; o embornal; a boneca de pano; os tamboretas; a descrição da mercearia – “Em varas, estão penduradas linguiças, carnes e réstias de cebola. No chão de terra batida, veem-se sacos de fava, milho e outros cereais, cesto de mandioca. Atrás do balcão, um espelho e prateleiras com bebidas” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 110). Há a descrição também dos exteriores: lavar roupas nas pedras; as lidas nas carvoarias e na colheita de cana de açúcar.

A alegria, a perseverança e a espontaneidade, características bem particulares do homem nordestino, estão representadas na figura

de Maria, que enfrenta suas adversidades sem desistir do seu objetivo. Alegria que ainda se faz presente nos festejos, representando as comemorações de casamento nas cidades pequenas, com viúvas mexeriqueiras nas calçadas; festas no terreiro; sanfonas; casais dançando; bem como a inferência ao pastoril, uma das apresentações mais tradicionais do Nordeste no passado.

Para falar sobre a perseverança, é necessário a atribuição ao caráter religioso, bem próprio do povo brasileiro de um modo geral, que vive o material, mas sempre buscando o espiritual para dar sentido a sua jornada. Como o Brasil é fruto da pluralidade de influências desde a colonização, a crença é um traço identificador das culturas que compõem a cultura brasileira. Com isso, a personagem Maria percorre sua jornada acompanhada por sua fé em Nossa Senhora da Conceição, ao mesmo tempo em que aceita a oferenda dada pelos índios, consulta cartas e invoca o demônio (*Asmodeu*) em uma encruzilhada. O que demonstra o reconhecimento na obra das várias crenças que formam o tecido religioso no Brasil: o país do catolicismo, do candomblé, do espiritismo, do protestantismo, entre outras crenças.

A narrativa que apresenta como protagonista uma Maria, alusão às *Marias* da cultura popular, do religioso, do cotidiano brasileiro, retoma a clássica fórmula do contar e, ao mesmo tempo, em que propaga a tradição de narrar histórias, chama a atenção para um foco alegórico da tradição religiosa, cotidiana, portanto, cultural: a crença. Mesmo apresentando o forte indício da pluralidade religiosa existente no Brasil, a obra também apresenta um apelo à tradição católica, que tem na figura de “*Maria*” o ícone da manifestação do amor, do sofrimento, da maternidade (mãe de Jesus Cristo), da santidade e da mulher escolhida por Deus.

Hoje é dia de Maria retoma a tradição de outras travessias da literatura nacional: de *Severinos*² e de *Fabianos*³. Mas sua maior espe-

2 Referência ao personagem *Severino*, protagonista da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

3 *Fabiano* é o patriarca de uma família nordestina em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

cificidade é a de poder juntar numa mesma personagem o clássico e o popular sem a pretensão de satirizar seus antecessores, mostrando como o passado pode compor a cena do presente enriquecendo-o e como o presente pode reescrever o passado ampliando-o.

A simbologia perpassa, tece e enriquece a obra desde o primeiro momento em que é descrito o cotidiano da protagonista, quando ocorre o primeiro rito de passagem: Maria cai desfalecida e a vela que mantinha em seu quarto para guardar sua alma se apaga, no lugar onde Maria cai nasce um capinzal muito verde e brilhante ao lado da rosa encarnada que a personagem plantou.

No momento em que o pai sente a falta da filha, começa a procurá-la e percebe a presença de uma borboleta amarela, que entre as várias simbologias no oriente e ocidente, conforme Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 139), remete à condição da metamorfose, as etapas evolutivas do ser, à restauração, ao renascimento. A borboleta amarela que pairava no túmulo de Maria chamava o pai para despertá-la da morte. O rito de passagem e renascimento se confirma na protagonista, que assim como a borboleta irá se transformar, evoluir e voltar à forma inicial, quando deixa de ser criança, passa a vida de adulta e depois volta, novamente, à condição de criança.

Quando Maria deixa para trás o ambiente onde vivia, começa a adentrar pelas paisagens descritivas do sertão: o “País do Sol a Pino”, nele a vegetação é seca, o solo é calcinado e a presença do sol é eterna. É nele que Maria irá encontrar algumas figuras representativas do ideário popular, como os retirantes. Ela se depara com um retirante que sai do sertão em direção ao litoral – assim como Fabiano em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos - um boiadeiro que, dada as limitações impostas pela seca, inicia uma trajetória em busca de uma vida melhor. Ela também encontra o maltrapilho, personagem símbolo da pobreza e da exclusão social, que, perdido no sertão, como se também fizesse a sua jornada, encontra Maria. Esse acaba por favorecer Maria

com seu presente: uns trapos de panos, que se transformam numa jiboia, ajudando a menina a derrotar os executivos.

Outro momento simbólico na travessia de Maria pelo País de Sol a Pino, onde nunca é noite, ocorre quando ela se encontra com os índios que trazem a noite encantada dentro de um coco. Será pelas mãos da protagonista que o encanto terá fim e a noite retornará ao País de Sol a Pino, pois como é comum aos heróis, cabe à Maria, além de realizar sua travessia, resolver os problemas que vão surgindo em sua caminhada. Ela o faz ao encontrar-se com os índios e trazer a noite de volta ao lugar em que o dia era constante. Nesse encontro há a representação do universo indígena, marcado pelos ritos de passagem, danças, cantos e reverência aos deuses da natureza.

Após atravessar o deserto sertanejo e resolver a tarefa de devolver a noite àquele lugar, Maria vai percorrer os espaços do agreste, travando diálogos com os personagens do ideário popular em busca do seu propósito maior, que é encontrar *as franjas do mar*. A protagonista, em sua trajetória, irá descobrindo seus mistérios e suas ansiedades, ao mesmo tempo em que vai salvando e dando sentido à vida de todos aqueles que cruzam seu caminho, a todos os que colaboram com a sua jornada.

Maria, personagem intertextual, retoma outras travessias como de *Alice no País das Maravilhas*, que, assim como a referida personagem, sai em busca dos anseios e curiosidades interiores. Nessa outra narrativa, a protagonista acaba ingressando num mundo surpreendente, cheio de personagens inusitados, que além de companheiros de jornada ainda se revelam partes integrantes do mistério e do todo que representa a jornada de Alice. Além de outras narrativas infantis, como *João e Maria*, dois irmãos que atravessam uma assustadora floresta em busca de suas inquietações.

Além dos textos já citados, nesse trabalho de construção intertextual de histórias e personagens, podemos identificar outra travessia, no texto bíblico, quando Jesus atravessa o deserto e sofre

as tentações do Diabo em busca de seduzi-lo, traçando a primeira grande luta entre o bem e o mal.

Desse modo, todas essas retomadas da obra corroboram com o universo simbólico que a compõem e que estão na raiz da cultura, seja ela erudita ou popular. O caminhar de Maria é feito numa dimensão carregada de atribuições, sacrifícios, superações e renovação constante da figura simbólica da personagem, que estabelece o papel da heroína perseverante.

A associação de Maria à figura do herói é dada a partir da incumbência de resolução dos problemas que vão sendo apresentados durante a história, além da função de modelo, assim como afirma Eliade (2008, p. 334): “A função mestra do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas [...]”. Ao mito tudo é possível, realizável, não havendo impossibilidades, adversidades, se materializando na função de herói, a quem é atribuída uma tarefa, uma missão concluída com um retorno triunfante, sendo este o ponto de intersecção com a narrativa literária, uma vez que, “[...] são inúmeras as obras literárias que se apropriam de mitos e lendas num trabalho de recriação artística.” (KHÉDE, 1986, p. 33).

Deste modo, a personagem, a princípio, traz à tona o conto *A Gata Borralheira* (1997) para construir o universo da menina sofredora que é perseguida. Mas, por outro lado, o cotidiano de Maria revela uma linha tênue entre o aspecto lírico da personagem e a tradição daquela que subsiste mediante uma jornada de trabalho escravo. Tal jornada salta do universo clássico para o da cultura popular ao retomarmos o cotidiano de outras *Marias* como o de *Maria Borralheira* (200?) de Henriqueta Lisboa e *Maria Roupas de Palha* (2008), de Lourdes Ramalho, personagens construídas a partir do cotidiano popular, imersas nesse contexto de sacrifício infantil, muitas vezes peculiar ao dia a dia da criança, principalmente, no interior do Brasil.



A lida, o trabalho, é manifestado em toda a travessia da personagem, desde o momento em que ela é sobrecarregada de tarefas ordenadas pela madrastra, até mesmo nos encontros que a menina tinha com Nossa Senhora – normalmente ocorridos às margens de um rio - os momentos eram inseridos num contexto de trabalho, uma vez que aconteciam enquanto Maria lavava roupas, inferência às lavadeiras, mulheres que povoam as margens dos rios e açudes pelo interior do Brasil para a prática da lavagem de roupas.

Outra alusão à vida interiorana é a condição dos irmãos de Maria, que deixaram a casa e foram para a cidade em busca de trabalho, já que a cultura de subsistência não era suficiente para manter a família. Maria, enquanto heroína, vence seus obstáculos, fazendo emergir o cotidiano do trabalho como um retrato da realidade brasileira. A obra cita personagens que desempenham papéis simbólicos, representativos da condição humana, da opressão econômica e social, de muitas lidas e temáticas na nossa cultura, como: as meninas carvoeiras, a mucama, o capataz, o tropeiro, o mascate, o boia-fria, além da inferência aos artistas de rua como os atores mambembe. São projeções de uma estrutura social que compõe o cotidiano brasileiro e a obra.

Hoje é dia de Maria apresenta ao leitor encantamentos fabulosos, a intertextualidade entre diferentes épocas, obras, heróis, mas acima de tudo, faz um traçado do cotidiano popular a partir da característica universal de uma heroína tanto clássica quanto popular.

Uma obra com tantos diálogos e intertextos nos leva constatar como a literatura se refaz, se atualiza, conforme vimos, em um texto que trata do imaginário, do maravilhoso, da fábula, fazendo uso da linguagem, de cenários e de descrições possíveis de serem identificados, seja em sua versão roteiro impresso, seja na sua versão roteiro audiovisual. O fato é que a obra, aqui destacada, diz sobre o eterniza o texto literário: esse eterno contar.

CONCLUSÕES

O que cabe e o que pode a literatura? Nesse meio de ressignificações sob o qual ela se configura, o recurso da intertextualidade coaduna com esse recontar sobre o qual os textos literários têm perpetuado histórias. A aproximação entre textos de diferentes épocas, construindo uma nova história tem mantido a centelha da literatura: a arte que se refaz ao sublimar.

A obra *Hoje é dia de Maria* é um exemplo de como esse recontar se estabelece por meio do intertexto. Assim como discutimos na presente análise, a citada obra, que teve seu roteiro difundido na versão impressa e audiovisual, narra seu enredo, tomando como escopo a história clássica da menina órfã de mãe que sofre perseguições de sua madrasta. A presença da conhecida *Gata Borralheira* reapresentada pela personagem Maria nos faz refletir sobre como o texto literário se atualiza, bem como a retomada de um texto antes tratado amplia o contar, traz o novo por meio do já conhecido.

O enredo de *A Gata Borralheira* (1997) presente sob intertexto em *Hoje é dia de Maria* não implica em mais do mesmo; na verdade, enriquece o novo texto, conta uma nova história ao mesmo tempo em que retoma a antes conhecida. Temos, portanto, uma aproximação entre os textos, uma releitura do enredo clássico por meio de outros cenários, novas cenas, outra era sob a qual o narrar se perpetua. E, assim, o que temos, vemos e lemos em *Hoje é dia de Maria* confirma o caráter simbólico do texto literário, além do seu pressuposto básico, qual seja: sua capacidade de ressignificar o texto, a vida e o viver.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando; [baseado na obra de SOFFREDINI, Carlos Alberto]. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.

BARROS, L. G. **O cavalo que defecava dinheiro**. [S.l.: s.n.], [200?]. Disponível em: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/317292736224866364/>. Acesso em: Ago de 2022.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

CASCUDO, L. C. A menina enterrada viva. In: CASCUDO, L. C. **Contos Tradicionais do Brasil**. 1ª ed. digital. São Paulo; Global Editora, 2014.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura Infantil**. São Paulo: Quiron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Quiron, 1985.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das religiões**. Trad. Fernando Tomaz/ Natália Nunes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Coutrix, 1976.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise – Semiótica**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Ferreira. **As proezas de João Grilo**. [S.l.: s.n.], 2020. Disponível em: <http://www.cordelendo.com/2020/08/classicos-do-cordel-proezas-de-joao.html>. Acesso em: Ago, 2022.

LISBOA, Henriqueta. **Maria Borracheira**. [S.l.: s.n.], [200?]. Disponível em: <https://mundodaluha.blogspot.com/2007/03/maria-borracheira>. Acesso em: Ago 2022.

MACHADO, Ana *Maria*. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro, 2002.

MARINHO, Ana Cristina. PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

PERRAULT, Charles. **A Gata Borracheira**. São Paulo: Todolivro, 1997.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMALHO, M. de L. N. Maria Roupas de palha. *In*: **Maria Roupas de palha e outros textos para crianças**. Maria de Lourdes Nunes Ramalho. Organização e Introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Editora Bagagem, 2008.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **A Madrasta**. São Paulo, 1995. [mensagem pessoal]. Texto recebido por meio de asf@servidor.uepb.edu.br, em 20 de nov de 2019, 00:11.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. 39 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TRAÇA, Maria Emília. **O fio da memória**: do conto popular ao conto para crianças. 2. ed. Porto: Porto Editora, 1992.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura moderna**: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

ZUMTRHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

4

Aline Oliveira do Nascimento

Auricélio Soares Fernandes

*DE FRANKENSTEIN
A PENNY DREADFUL:*
o monstro humanizado
na literatura e na televisão

INTRODUÇÃO

No romance *Frankenstein; ou, O prometeu moderno*, de Mary Shelley (2017), nos deparamos com a personagem da criatura e sua narrativa envolta de abandono, rejeição e sofrimento. Ao longo do enredo, essa criatura é segregada ao monstruoso por causa de sua aparência deformada e enfrenta dificuldades para sobreviver em meio à sociedade que o delega a alteridade. Do mesmo modo, a criatura/Caliban/John Clare, personagem criada por John Logan no seriado televisivo *Penny dreadful*, compartilha das dificuldades da criatura de Shelley. Apesar da narrativa se passar no período vitoriano, em um contexto diferente do romance de Mary Shelley, a criatura do seriado é abandonada pelo seu criador, é rejeitada social e amorosamente, sofre violência por sua aparência e apresenta dificuldade em encontrar formas de sobrevivência.

Logo, percebemos que ambas as criaturas são inseridas em narrativas que as segregam ao monstruoso por causa das suas aparências e que, conseqüentemente, as distanciam do convívio em sociedade; mas, apesar das adversidades, tais personagens apresentam comportamentos humanizados que as separam da perspectiva do monstro. Sendo criaturas que almejam amor, possuem empatia para com as pessoas que convivem, uma relação forte com a literatura e que, de modo geral, tentam fazer o bem para o próximo.

Sendo assim, esse estudo tem como objetivo traçar uma discussão entre as ações humanizadas da criatura do romance e do seriado, além de analisar como a *mise-en-scène* contribui para a caracterização da criatura de John Logan através do estudo da iluminação e das cores.

Como embasamento teórico, utilizamos os estudos sobre seriados de Umberto Eco (1989), Arlindo Machado (2020) e François Jost (2012), que trazem reflexões sobre as características da narrativa seriada televisiva e como ela dialoga com a atualidade. Além das discussões

de Auricélio S. Fernandes (2020) e Sara Ortega (2018), que abordam sobre o seriado televisivo *Penny dreadful*. Recorremos também aos estudos de David Bordwell e Kristin Thompson (2013) e Gerárd Betton (1987) sobre a *mise-en-scène* e a linguagem cinematográfica.

Por se tratar de objetos de estudos distintos, um literário e um audiovisual, optamos por analisar aspectos específicos do romance que reforçam os comportamentos humanizados da criatura, e focamos em três episódios específicos do seriado televisivo, um episódio por temporada, sendo eles os T01EP03, T02EP05 e T03EP09 que focam no desenvolvimento intelectual e humanizado da criatura ao longo da narrativa.

A NARRATIVA SERIADA NA TELEVISÃO E *PENNY DREADFUL*

Tomando como base os estudos de Umberto Eco (1989) sobre o seriado de televisão e a repetição, observa-se que fomos condicionados a “reconhecer como ‘obras de arte’ os objetos que se apresentam como ‘únicos’ (isto é, não repetíveis) e ‘originais’.” (p. 120). Assim, o seriado ganha este nome por ser um “produto produzido em série” (p. 120), como carros em uma fábrica, por exemplo. Neste sentido, Eco (1989) destaca que a série de TV se refere à uma estrutura narrativa com personagens fixos, em uma situação fixa, na qual são adicionados personagens secundários que dão a ideia de renovação da história.

Entretanto, essa ideia do que é o seriado é mais ampla e não pode ser definida apenas como repetição de estruturas fixas. Arlindo Machado (2000), em seu estudo sobre a narrativa seriada, destaca que existem três tipos principais desse gênero na televisão: a primeira possui uma única narrativa ou várias narrativas que se entrelaçam, como *Penny dreadful*, *Lúcifer*, *O conto da Aia* e *The Witcher*; no segundo tipo,

cada episódio tem autonomia, tendo começo, meio e fim, como *Rick e Morty*, *Black Mirror* e *Os Simpsons*; e por fim, no terceiro tipo, a única coisa que se preserva é o espírito geral da história ou temática, podendo mudar o cenário e até os diretores, como *American Horror Story*.

Machado (2000) ainda comenta que as séries podem ser mais compactas e seguir com um roteiro fixo, mas também podem ser mais liberais, permitindo uma maior participação dos personagens e apresentação de um enredo mais psicológico. Logo, a série não se restringe a uma fórmula fixa já que, assim como analisado por Eco (1989), esse tipo de ficção televisual pode se relacionar diretamente com o telespectador, tendo ele uma perspectiva crítica que permite analisar de forma mais elaborada o enredo de determinada série. Eco (1989) ressalta que a série pode realçar o cômico através da sua relação com o telespectador, utilizando de fórmulas comuns que o levam a pensar que já sabe o fim da história, mas é surpreendido com um desfecho totalmente diferente.

Por outro lado, o teórico francês François Jost (2012) observa que a série de televisão passa a ter papel independente, assim como filmes e livros, afastando-se da ideia de que essa forma audiovisual é um produto exclusivo para a televisão. Tal realidade foi possível através do avanço tecnológico, que facilitou o acesso a estes materiais, como salienta Auricélio S. Fernandes (2020):

O advento da internet e das inúmeras formas tecnológicas como *tablets*, *smartphones*, *notebooks* e aparelhos de televisão com acesso à internet e com *apps* já instalados, como Netflix, Amazon Prime Video, Apple TV, Youtube, Google, entre outros, oferecem uma gama de facilidades a quem procura assistir filmes, e principalmente seriados, no conforto do espaço doméstico e/ou individual, como espectadores que fazem *download* de filmes e seriados e veem em seus *smartphones*, prática que vem se tornando cada vez mais privada. (p. 67).

Desta forma, temos acesso a séries e filmes de diversos gêneros com apenas um toque na tela de um *smartphone*, por exemplo,

oferecendo facilidade ao telespectador e permitindo assim a integração com o tipo de conteúdo que ele mais se identifica.

Em outra perspectiva, traçando uma relação da ficção com a atualidade, Jost (2012) observa que os acontecimentos ao nosso redor podem afetar diretamente no que assistimos, assim “as ficções são mais ou menos repousantes dependendo da relação que estabelecem com o mundo e conosco” (p. 27), e adiciona que a “primeira via de acesso à ficção é a atualidade [...]. [E]la abrange duas maneiras bem diferentes de construir nosso presente e nossa relação com a história” (p. 28).

Seguindo essa ideia, podemos considerar *Penny dreadful* como um exemplo de ficção que atualiza questões e ansiedades já consolidadas no imaginário fictício e real da Era Vitoriana, que retrata “os nossos demônios internos que se alimentam das nossas ansiedades, conflitos emocionais e relações humanas em um mundo sobrenatural que parece ter pouca esperança de vitória” (ORTEGA, 2018, p. 15, tradução nossa⁴).

Ainda, Fernandes (2020) aponta que “*Penny dreadful* materializa na ficção seriada uma tendência contemporânea nas produções audiovisuais de sucesso de público, que é o lado humano dos personagens monstruosos, representando a metáfora dos ‘monstros’ que cada indivíduo pode ter dentro de si” (p. 82). Dessa forma, a série televisiva criada por Logan consegue trabalhar com a monstruosidade em vários personagens, traçando uma relação híbrida entre humanos e monstros.

Desta forma, *Penny dreadful* toma como ponto de referência o avanço científico para a representação da criatura, como destacado por Sara Ortega (2018):

4 Original: “[...] talks about all those demons inside of us which feed from our anxieties, emotional conflicts and about human relationships in a supernatural world where there seems to be little hope for victory”.

A série, de certa forma, como o próprio romance de Shelley: com um esqueleto do progresso científico que se junta a um oceano de paixões e medos humanos que conquistam toda a história. Isto justifica o porquê do enredo de *Frankenstein* se encaixar tão bem em *Penny dreadful*, porque o progresso tecnológico ou mecânico está mixado com os conflitos humanos, medos e paixões. (p. 16, tradução nossa⁵).

Sendo assim, a narrativa seriada se mostra como um meio diverso em suas representações, podendo tomar como base referências literárias de épocas distintas e adaptá-las em uma nova narrativa e novo contexto sócio-histórico e cultural, como ocorre em *Penny dreadful*, que consegue misturar ficção, realidade e atualidade.

REFLEXOS HUMANIZADOS

As criaturas de Victor Frankenstein no seriado e no romance apresentam reflexos humanizados trazendo uma dualidade nas suas representações, essas criaturas almejam amor, tentam ajudar o próximo e possuem uma relação constante com a literatura. Traçaremos a seguir algumas convergências entre a criatura do romance e a do seriado com relação aos seus comportamentos humanizados.

No romance, o primeiro momento em que percebemos a representação humanizada da criatura é quando ela demonstra empatia com os moradores da casa do senhor De Lacey, que, ao notar a pobreza da família, passa a ajudá-los e “sempre que necessário, limpava a neve do caminho e fazia as tarefas que vira Felix realizando” (SHELLEY, 2017, p. 127). Em determinado momento, a criatura de Shelley afirma que os seus sentimentos estavam em sincronia com o da família:

5 Original: “The series, in a way, is like Shelley’s novel itself: within a carcass of scientific progress lies an ocean of human passions and fears that conquers the whole story. And that is also why Frankenstein’s plot fits so well in *Penny dreadful*, because technological or mechanical progress is mixed with human conflicts, fears and passions.”

“quando estavam infelizes, sentia-me deprimido; quando celebravam, partilhava de suas alegrias” (SHELLEY, 2017, p. 125).

Após ter sido rejeitado pela família, a criatura decide ir embora e, no meio do trajeto, se depara com uma criança que estava se afogando em um rio, perto do bosque em que caminhava. Ao presenciar tal ocorrido, ela sai atrás da criança sem hesitar e salva a sua vida: “saí rapidamente de meu esconderijo e, vencendo com esforço a força da correnteza, salvei-a e a arrastei até a margem. Ela tinha perdido os sentidos e tentei a qualquer custo restaurar-lhe a vida, quando, de súbito, fui interrompido pela chegada de um camponês [...]” (SHELLEY, 2017, p. 149). Porém, depois de tirar a criança do rio, a criatura é surpreendida com um tiro no ombro e decide fugir para o interior do bosque.

Em *Penny dreadful*, a criatura, antes nomeada Caliban devido à sua semelhança física com o personagem homônimo de Shakespeare, passa a ser mais confiante e se autoneomeia John Clare. Em uma conversa com Vanessa Ives, a criatura explica o motivo da sua identificação com o poeta romântico: “A história de John Clare sempre me tocou, pelo que se sabe ele só tinha 1,50m de altura, assim considerado uma aberração. Talvez por causa disso, ele sentia uma afinidade singular com os excluídos e os rejeitados, os animais feios, as coisas quebradas” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP05).

Observamos que, ao assumir o nome de John Clare, a criatura sente a necessidade de se reafirmar como um ser vivo que merece ser reconhecido, visto que a escolha desse nome não é baseada na aparência, assim como era com o nome Caliban, mas reflete o seu interior e a forma como ela se sente na sociedade.

Assim como no romance, a criatura de *Penny Dreadful* também se destaca pela empatia. Continuando a conversa acima com Vanessa Ives, a criatura, mesmo não acreditando em Deus, tenta tranquilizar a amiga que apresenta uma relação forte com a religião. Após recitarem

o poema “I am!”, do poeta John Clare, Vanessa se questiona: “pergunto-me se ele já encontrou o seu lugar silencioso com Deus” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP05) e a criatura responde que “o poema me diz que ele encontrou. Assim como você encontrará um dia” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP05), mostrando que, mesmo sem compartilhar a crença, ela sabia que essa informação era importante para Vanessa.

Por outro lado, a relação de amor por parte das duas criaturas, a de John Logan e a de Mary Shelley, não se restringe à aceitação de seus criadores ou pela sociedade, mas também abrangem o pedido de uma companheira que permita que elas não se sintam mais sozinhas, sendo acolhidas por outro ser que se assemelhe a elas.

No romance de Mary Shelley, em uma conversa com Victor, a criatura propõe a ele que “deverá criar para mim uma fêmea com quem eu possa viver o intercâmbio daquela compreensão amistosa ao meu ser” (SHELLEY, 2017, p. 152). Ainda, a criatura justifica a Victor que apesar das previsões não serem muito promissoras, ela a aceita por ter a chance de diminuir a sua solidão e aflição, mostrando assim a importância do amor: “A gratificação é pequena, mas é tudo que posso receber, e isso deverá me contentar. É verdade, seremos monstros banidos do mundo; [...] Nossas vidas não serão felizes, mas inofensivas e livres da angústia que sinto agora” (SHELLEY, 2017, p. 153).

A criatura ainda enfatiza a Victor que o que a fez ter atitudes negativas foi o sofrimento pelo qual passou, mas que ainda tinha esperança de ser feliz, afirmando que foi “benevolente e bom; a infelicidade transformou-me em um demônio. Faça-me feliz e serei virtuoso novamente” (SHELLEY, 2017, p. 113). Entretanto, Victor volta atrás na sua promessa e desiste de fazer uma companheira, deixando a criatura enfurecida e decidida a conquistar a vingança contra Victor.

No seriado, a criatura também pede pela criação de uma companheira a Victor e ainda destaca que, para ela, a poesia é um bem necessário à vida:

[CRIATURA] Há necessidades nesse mundo que nos consomem, comida, moradia, calor e até mesmo poesia. Mas uma coisa permanece titânica. Diga.

[VICTOR] Amor [...]

[CRIATURA] [...] busco uma companheira, olhe ao seu redor, escolha uma. Fará uma companheira imortal para mim. Uma mulher, como eu, eterna. (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP03).

Continuando um diálogo com Vanessa Ives, a criatura comenta sobre a possibilidade de encontrar paz no amor. Nesse momento, a criatura, agora com uma perspectiva mais pessimista, comenta que esse é “o tipo mais cruel, esse toque é mortal, pois deixa o seu coração à mercê de outro, você fica tão desprotegido” (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP05). Seguindo no diálogo, a criatura desabafa que conheceu uma mulher, mas que apesar de ter conhecimento amplo sobre poesia, não sabe como agir em determinadas situações que exigem regras sociais de “certo” e “errado”:

[CRIATURA] Conheci uma mulher recentemente, mas não sei como me comportar.

[VANESSA IVES] Como você mesmo.

[CRIATURA] Ou totalmente o contrário. Sou tão desajeitado, Srt^a. Ives. Posso recitar poesia até o fim dos dias, mas não posso pegar na mão dela com essa mão tão pálida e horrível. Todos os estratagemas da batalha são desconhecidos para mim, quando sorrir, como sorrir, como ficar parado, sentar-se, curvar-se e dançar. (PENNY DREADFUL, 2015, T02EP05).

A mulher que conhece é Lily Frankenstein, segunda criação imortal de Victor Frankenstein. Apesar das tentativas de aproximação por parte da criatura, Lily não corresponde às expectativas e a rejeita.

Outra característica que aproxima a criatura da humanidade é a sua relação com a literatura. Somos introduzidos às criaturas que, através da leitura, conseguiram aprimorar as suas perspectivas intelectuais e cognitivas da realidade, utilizando-se de obras literárias para refinar e ampliar o alcance de seus conceitos.

Outro destaque é que ambas conseguiram aprender a ler através da observação do cotidiano das pessoas; no romance, a criatura aprende a falar através da observação da vida da família De Lacey, enquanto no seriado a criatura observa o comportamento das pessoas através de uma janela no laboratório de Victor, e, a partir daí, aprende palavras e, conseqüentemente, a ler e a falar.

A criatura de Shelley é introduzida a três livros que ela encontrou em uma das suas caminhadas pela floresta, sendo eles *Paraíso Perdido* (2020), de John Milton, *Vidas Paralelas* (2012), de Plutarco, e *Os sofrimentos do jovem Werther* (2010), de Goethe. A criatura descreve que “a posse desses tesouros me proporcionou um prazer enorme” (SHELLEY, 2017, p. 137) e que “quase não consigo descrever o efeito desses livros. Produziram em mim uma infinidade de imagens e sentimentos inéditos” (SHELLEY, 2017, p. 138).

Assim, esse personagem no romance destaca que aprendeu lições importantes com cada livro que leu: “aprendi com Werther a ter devaneios de desânimo e melancolia, mas Plutarco ensinou-me a cultivar pensamentos elevados. Alçou-me acima da maldita esfera de minhas reflexões, a admirar e amar os heróis dos tempos passados” (SHELLEY, 2017, p. 138).

No seriado de John Logan, a criatura é introduzida aos livros que Frankenstein tinha em seu laboratório: “seus amados volumes de poesia eram minhas cartilhas. De suas anotações a lápis aprendi que preferia Wordsworth e os antigos românticos” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP03).

Essas anotações serviram de base humanizadora para a criatura, que apresenta uma relação profunda com a poesia, e que utiliza constantemente poemas para expressar os seus sentimentos. Nesse sentido, é possível perceber a relação direta da criatura de Logan com os românticos, tendo eles como influência na sua maneira de enxergar o mundo.

Neste sentido, ao indagar Victor sobre sua ingenuidade ao criar vida, a criatura traça uma comparação com alguns escritores românticos: “realmente imaginava que a sua criação moderna, iria se ater aos valores de Keats e Wordsworth?” (PENNY DREADFUL, 2014, T01EP03).

Em *Penny dreadful* observamos o ápice do comportamento humano da criatura na terceira temporada, momento no qual ela começa a se recordar do seu passado antes de ter sido transformada: ela relembra que tem uma esposa e um filho e decide encontrá-los. Neste momento, ela apresenta uma mistura complexa de emoções, já que fica feliz por reencontrar a família, mas abalada ao perceber que o seu filho está doente.

Durante a Era Vitoriana, período o qual se passa o enredo da série, está acontecendo a segunda revolução industrial, com a presença de grandes indústrias, trabalho infantil e exploração de mão de obra. Nesta época, a expectativa de vida era muito baixa devido à alta carga de trabalho e o contato constante com a fumaça e poluição.

Somos introduzidos à essa realidade em meio à pobreza da família da criatura, na qual ela observa o sofrimento da mulher, que tem que deixar o filho doente em casa sozinho para poder ir trabalhar na indústria, o que proporcionou a piora na saúde da criança, já que eles viviam em um ambiente precário e rodeado pela fumaça.

Após ser apresentado à família novamente e fazer planos para o futuro, durante a noite o seu filho morre e no dia seguinte, em um diálogo com a esposa Marjorie, a criatura desabafa: “como é possível que a vida seja tão cruel com alguém tão jovem? Ele não possuía idade suficiente para sofrer tanto” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09) e afirma que “a dignidade que foi negada a ela em vida será dada em morte” (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09).

Neste momento, a criatura se destaca pela sua humanidade e preocupação com o filho, mas é surpreendida com a reação de Marjorie, que se nega a enterrar a criança:



[MARJORIE] Ele não está perdido ainda, leve ele para o Dr. Frankenstein, deixe ele performar seus milagres. Ele irá trazer o nosso filho de volta! [...]

[CRIATURA] E ter toda a humanidade extinguida dele? Se transformar em uma aberração profana? Como quem está diante de você? [...]

[MARJORIE] Apenas porque você acredita nisto. Ele pode viver novamente!

[CRIATURA] [...] para fazê-lo sofrer como eu sofri? Aqueles ossos pequeninos? Aquele rosto? Para se tornar algo anormal, odiado. Não! Por favor.

[MARJORIE] Me escute, leve ele embora e retorne com ele vivo ou não retorne jamais (PENNY DREADFUL, 2016, T03EP09).

Neste diálogo, podemos perceber a sensibilidade na personagem da criatura; ela se recusa a proporcionar ao seu filho o mesmo sofrimento pelo qual passou, mesmo que isso proporcionasse mais tempo com a criança. Diferente de Marjorie, que, abalada pela morte do filho, acaba sendo egoísta e não considerando as consequências negativas na vida do filho se ele fosse “ressuscitado”. Por fim, em sua última aparição na série, a criatura entrega o corpo de Jack ao mar e se despede do filho.

Já no romance, observamos o ápice da humanização da criatura no final da história. Após a morte de Victor, a criatura se desloca até o navio em que o corpo dele estava e começa a desabafar:

Esta também é a minha vítima! – exclamou. – Neste assassinato, meus crimes estão consumados; o curso miserável de minha existência conheceu o seu fim, oh, Frankenstein! Ser generoso e dedicado! De que importa se agora peço que me perdoe? Eu, que irremediavelmente o destruí ao exterminar todos que amou. Pobre de mim! Está frio, não pode responder-me. (SHELLEY, 2017, p. 223).

A criatura buscou Victor mesmo depois de todo o sofrimento que ele lhe proporcionou, com o intuito de pedir perdão pelas suas atitudes anteriores, chegando até a elogiá-lo e se responsabilizando por sua morte.

Posteriormente, em uma conversa com Walton, dono do navio, a criatura desabafa sobre os assassinatos e a perseguição na vida do criador, mostrando a história pela sua perspectiva, justificando que “um egoísmo assustador impelia-me, à medida que meu coração era envenenado pelo remorso” (SHELLEY, 2017, p. 223), e confessando: “após o assassinato de Clerval, voltei para a Suíça, de coração partido e derrotado. Tinha pena de Frankenstein; meu pesar importava em horror, abominava-me” (SHELLEY, 2017, p. 223-224).

A criatura reafirma que o que a fez tomar tais atitudes foram as circunstâncias ao seu redor, já que “[s]eu coração foi feito para ser suscetível ao amor e à compaixão e, quando conduzido pela infelicidade ao vício e ao ódio, não suportou a violência da mudança sem afligir-se de um modo que jamais poderá imaginar.” (SHELLEY, 2017, p. 223).

Quando a criatura soube que Victor planejava seguir adiante e viver feliz ao lado de Elizabeth, enquanto ela continuava sozinha e rejeitada, não suportou a injustiça e decidiu cumprir com a sua vingança, mas “sabia que [Victor] preparava para [ela] uma tortura mortal, mas era o escravo, e não o mestre, de um impulso que detestava e que, no entanto, não podia desobedecer” (SHELLEY, 2017, p. 224).

Ela continua a descrever a sua angústia para Walton e demonstra estar conformada com o rumo da sua vida, já que “jamais encontr[ou] compaixão. Quando primeiramente a bus[cou], o que desejava comunicar era o amor à virtude, os sentimentos de felicidade e afeição transformaram-se em um desespero amargo e repugnante, em que deveria buscar simpatia? (SHELLEY, 2017, p. 224). Desta forma, ela aparenta ter desistido de se integrar à sociedade e resolve aceitar o seu fardo.

Por fim, a criatura ainda lamenta que as pessoas não tenham ignorado a sua condição externa e levado em consideração o seu interior, e declara: “uma vez que esperei, enganosamente, encontrar-me com seres que, perdendo minha forma exterior, me amariam pelas qualidades superiores que era capaz de ostentar” (SHELLEY, 2017, p. 225)

e completa que agora ela não é “a mesma criatura, cujos pensamentos, certa vez, estavam repletos de visões sublimes e transcendentas da beleza e da excelência da bondade” (SHELLEY, 2017, p. 225).

Após tentar se aproximar dos seres humanos e obter apenas rejeição, a criatura rompe com a sua visão inicial de mundo em que as pessoas conseguiriam observar as suas qualidades e esquecer da sua aparência e passa a acreditar que não há lugar para ela no mundo, decidindo acabar com o seu sofrimento através da morte.

Logo, ambas as criaturas, a de Logan e a de Shelley, são rejeitadas por suas aparências deformadas e sofrem por não serem aceitas na sociedade, o que proporciona atitudes negativas por parte delas. Entretanto, apesar das adversidades, as criaturas reforçam o seu comportamento humanizado e refletem a necessidade de conseguir amor e conseguir conviver entre os humanos.

A CRIATURA ATRAVÉS DA *MISE-EN-SCÈNE* EM *PENNY DREADFUL*

Quando avaliamos a linguagem cinematográfica, é necessário apontarmos também discussões sobre a *mise-en-scène*, sobretudo em filmes e seriados televisivos, como é o caso de nosso objeto de pesquisa neste artigo.

A *mise-en-scène* é um termo advindo do francês que significa “posto em cena” e inclui aspectos como “cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205) na qual “o diretor encena o evento para a câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). A *mise-en-scène* é o elemento responsável

por atribuir outros vários sentidos à significação de um personagem ou cenário que vemos na tela. Questões de ângulos da câmera, tamanho, cores e luzes nos ambientes filmados, por exemplo, podem servir como metáforas para pensarmos e analisarmos esses elementos estéticos do cinema de uma maneira mais crítica. Ainda, a *mise-en-scène* pode também propiciar inúmeras leituras subjetivas do que vemos diante da tela.

Desta forma, através da *mise-en-scène* é possível transmitir mensagens e símbolos por meio da disposição dos objetos que compõem o plano, podendo transmitir detalhes que seriam difíceis de ser assimilados através da leitura de obras literárias.

Com base nisso, através da observação dos episódios T01EP03, T02EP05 e T03EP09 da série *Penny dreadful*, é possível perceber alguns detalhes na representação da criatura que ajudam a construir a sua narrativa melancólica. Para isso, foi tomado como foco a iluminação e a cor.

David Bordwell e Kristin Thompson (2013) analisam que “a iluminação é mais do que aquilo [que] nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações” (p. 221) Logo, o cineasta pode condicionar o telespectador a focar em um determinado objeto ou personagem através da disposição da iluminação. Sendo possível que “através do jogo e da arte dos valores – ou seja, das diferentes gradações de sombra e luz – o cineasta pode obter a sensação de realce, dando a seu assunto a atmosfera e o valor expressivo que deseja” (BETTON, 1987, p. 55).

Na T01EP03, temos o reencontro da criatura com Victor no seu laboratório. Neste momento, percebe-se que a ambientação apresenta pouca iluminação, sendo destacado o rosto da criatura e de Victor com o sangue de Proteus. Quando a criatura começa a narrar o momento da sua criação, somos reforçados pelo ambiente escuro, que possui algumas velas, mas que não conseguem amenizar a escuridão do espaço. Neste ponto, temos novamente o destaque na criatura coberta

com sangue, desta vez tendo o seu corpo realçado apenas pelos reflexos dos trovões que entravam pelas frestas.

Posteriormente, ela começa a descrever a violência que sofreu em Londres, narrando que após ser espancada, é deixada sozinha em um beco escuro, com sangue escorrendo pelo rosto, até que em determinado momento é salva por Vincent.

Nessas cenas, observa-se a presença do vermelho como cor contrastante nas cenas através do sangue. Gerárd Betton (1987) destaca que “as cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico” (p. 60-61).

Adiante no episódio, a criatura conversa com Vincent e podemos observar um contraste entre a iluminação. Após ser retirada do beco, a ambientação se torna mais iluminada sobre eles, ressaltando a metáfora em relação à luz, já que Vincent se torna a “luz da esperança” para a criatura, oferecendo-lhe um emprego no teatro e afastando-a da realidade atormentada das ruas, em meio às sombras. Posteriormente, quando a criatura aceita o emprego nos bastidores no teatro, a iluminação volta a ser escassa. Neste momento, ela volta a viver nas sombras, já que ela será responsável pelo funcionamento por trás da cortina, sendo restrita a observar escondida enquanto os atores performam na luz do palco. Nessa segunda perspectiva, existe outra metáfora relacionada ao uso da luz, visto que a criatura é responsável pelo desenvolvimento por trás das peças, servindo como a “luz” para que tudo ocorra como o planejado e os atores possam brilhar no palco.

Na T02EP05, a criatura tem um diálogo com Victor sobre Lily; durante a conversa, a iluminação é restrita à luz de velas que, de acordo com a movimentação da criatura, realçam as cicatrizes em seu rosto. Enquanto trocam ameaças sobre o futuro da criatura e Lily, percebe-se

o destaque de uma vela em contraluz, que “vem de trás do objeto filmado e pode ser posicionado em vários ângulos: acima da figura, em vários ângulos para o lado, apontando diretamente para a câmera, ou de baixo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 223), que nesse caso, é apontada diretamente para a câmera, o que provoca um sombreamento nos rostos de Victor e da criatura.

No momento em que a criatura consegue conversar com Lily, o ambiente, apesar de também ser iluminado por velas, torna-se mais claro, destacando uma possível esperança por parte da criatura de ter um relacionamento amoroso com Lily. Porém, no decorrer da cena, é possível perceber a frieza e afastamento de Lily, já que durante a cena ela mantém um distanciamento físico e emocional da criatura.

Em outra cena, a criatura se encontra com Vanessa Ives em um ambiente subterrâneo utilizado para tratar de doentes da cólera. Neste momento, temos um contraste entre as realidades dos personagens e das pessoas no plano de fundo, pois enquanto os dois conversam sobre literatura e amor, vemos as freiras servindo sopa para os doentes. Este contraste é reforçado quando Vanessa começa a ensinar a criatura a dançar, ignorando por um momento a realidade ao seu redor.

Por fim, no último episódio da série, T03EP09, vemos a criatura junto com a sua esposa quando ela percebe que o seu filho está morto. No diálogo com Marjorie, a criatura desabafa sobre a injustiça na morte de uma criança tão nova; nesta cena, observa-se o foco em primeiro plano no rosto da criatura, tendo sua palidez realçada com o plano de fundo escuro. Durante toda a cena, vemos um contraste na iluminação do casal, visto que a criatura permanece em um plano menos iluminado se comparado ao de Marjorie.

Na última aparição da criatura da série, vemos uma quebra no padrão da iluminação. Esse personagem aparece agora no mar carregando o corpo do seu filho, com tons predominantemente cinzas e azuis,



mas, diferente dos outros episódios, agora ela está sendo iluminada de modo que não existem sombras evidentes, a presença marcante das cores cinza e azul⁶ nessa cena ajudam a reforçar a tristeza e a melancolia que o personagem está sentindo naquele momento. Adiante, ela se depara com o enterro de Vanessa Ives, ela se aproxima da sepultura e lamenta a sua perda. Assim como na cena anterior, a criatura é apresentada em um plano bem iluminado. Durante essas cenas, ouvimos a criatura recitando em *voice over* o poema “Ode: Intimations of immortality from recollections of early childhood”, de William Wordsworth.

Em todos os três episódios analisados há uma semelhança na apresentação da criatura, sendo representada em meio às sombras, observando as pessoas através de pequenas janelas e espaços que permitiam a passagem da luz. Esse padrão é invertido no final da série, momento em que a criatura assume o ápice da sua humanidade através do encontro com a sua família, a morte do filho e de sua amiga Vanessa Ives. Neste momento, a criatura que era tratada como monstro e vivia na escuridão, tem acesso à “luz da humanidade” e agora é apresentada durante o dia, assim como os humanos.

CONCLUSÕES

Apesar das suas narrativas apresentarem-se em meios semióticos diferentes, as duas apresentam a criatura como um ser que passou por abandono, rejeição e melancolia, mas que no fim demonstrou a sua intensa relação com a humanidade.

Nessa concepção, a percepção da criatura em suas duas representações transpassa a relevância do romance de Shelley, que continua

6 No inglês a palavra *blue* (azul) também pode ser traduzida como um sinônimo de tristeza ou estar deprimido, realçando o sentimento da criatura durante a cena.

a ser estudado constantemente. Neste caso, com a criatura de Shelley e a adaptação televisiva de Logan é possível diversificar o público com acesso à história de Victor e sua criação, estabelecendo uma ligação entre as pessoas que preferem ler livros e as que preferem assistir filmes ou séries.

Penny dreadful adapta o romance de Shelley em um contexto repleto de intertextualidades e referências históricas. Com a apresentação da criatura em meio audiovisual, observa-se a capacidade do cinema de transformar a apresentação de um personagem através dos elementos presentes na tela. Logan, ao trabalhar com a *mise-en-scène*, conseguiu mostrar o desamparo da sua criatura através das sombras e das cores.

Na mesma perspectiva, muitas séries de televisão contemporâneas, como *Apocalypse V*, *O mundo sombrio de Sabrina*, *The Witcher* e *Drácula*, por exemplo, passaram a reconstruir e repensar características do monstro e do monstruoso em seus personagens, tendendo a tornar o seu telespectador um ser mais crítico, já que com esse “novo monstro” a decisão entre qual lado da história escolher se torna mais complicada.

Desta forma, as séries quebram com o estereótipo de ter objetivo exclusivo de entretenimento e se mostram como um meio importante para a propagação de críticas sociais, políticas e morais.

REFERÊNCIAS

BETTON, Gérard. Os signos de uma escrita. Os elementos de uma linguagem. In: BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. Revisão: Alexandre Soares Carneiro. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora, [1987].

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. O plano: *Mise-en-scène*. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERNANDES, Auricélio Soares. **Espelhos e retratos de Dorian Gray na série televisiva Penny dreadful**: configurações do gótico na construção do personagem de Oscar Wilde e de John Logan. 285 fls. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do Jovem Werther**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Trad. Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MACHADO, Arlindo. A narrativa seriada. *In*: MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Tradução: António José de Lima Leitão. Novo Hamburgo, RS: Clube de Literatura Clássica, 2020.

ORTEGA, Sara Paniagua. **A new visual translation of Mary Shelley's novel Frankenstein; or, the Modern Prometheus in the series Penny dreadful**. Universidad de la Rioja. Servicio de Publicaciones, 2018.

PENNY DREADFUL. Criado por John Logan. Estados Unidos e Inglaterra: Showtime, 2014-2016. Série televisiva.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas**: Demóstenes e Cícero. Tradução do grego, introdução e notas de Marta Várzeas. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 2012.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o prometeu moderno**. Tradução de Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Ilustração de Pedro Franz. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

5

Leandro Rodrigues da Silva

Auricélio Soares Fernandes

A READING OF THE TV SERIES
THE FOLLOWING FROM EDGAR
ALLAN POE'S LITERATURE
AND DEATH DEPICTIONS

DOI:10.31560/pimentacultural/2023.96672.5

INTRODUCTION

One of the most universal topics individuals have to deal with during their lifetime is death, and because when it comes to it, the fear of death is the most common response we experience. We understand that, due to this feeling, since ancient times people have tried to make sense of it regardless of place and time. For instance, as Westerners, according to Philippe Ariès (1974), over time we developed a physical and emotional detachment from anything related to death due to the advancement of society, and theological teachings that aggregated a great burden on the dying person.

This is why literature plays an important role in subduing this fear, because according to Devaleena Kundu (2015, p. 10) “one essential objective of the death narratives then is to act as subliminal ways of naturalizing the fear of death and dying” – we understand then, that literature and other artistic mediums are a way for individuals to deal, partake and distance themselves from the literal idea of dying.

Because the fear of death is the most common response people have regarding death, the representation of it in the arts are, usually, adverse. One manifestation of it in literature, however, that stands out when we look at death studies is from the American author, Edgar Allan Poe. His losses shaped his perception of death, which manifested in his works, bearing a rather antagonistic representation of the subject when we think about it. Death appears in his works as both horrifying and beautiful, which begs the question of how two “opposing” ideas can be related; or better saying, how can something horrifying and beautiful coexist?

The answer to this question is that, in Poe’s works, death is the preservation of a maiden’s beauty, which in this context means their physical appearance, but most importantly, their innocence – since

“romantics saw childhood as the purest and truest time in man’s life. Children embodied innocence and represented an idealized model of mankind for the poet” (REYNAUD, 2013, p. 41). This is why Poe stands out in the death studies, because of his idealization of death, transforming it into something beautiful, which according to his theory expounded in his essay *The Philosophy of Composition*, beauty is the most intense and pure pleasure that we can achieve through the contemplation of the beautiful, and the beautiful for Poe was associated with death. Hence, clarifying why for him “the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (POE, 2006, p. 548).

Therefore, when we look at Poe’s lyrical writing, we understand why the women in his narratives die young: because, in death, they would be protected from the corruption of society, and their beauty would be eternalized, as we see in the poem “Lenore”, where the narrator’s maiden is free from the perverse mouth from the people unworthy of sing her praises, while her beauty is safeguarded in death.

However, the American writer also portrays the horror/terror of death in his fiction, which according to Fernandes (2018, p. 139) is characterized because

There is always the supernatural, demonic, violent, and unpredictable presence, usually present without explanation or logic and glimpsed at the moment they invade our world [...], [because] unlike the Gothic narrative, the horror tale refuses a rational explanation, appealing to a level of visceral reaction beyond conscious interpretation (apud, BLOOM, 2001, p. 179-180).⁷

7 Há sempre a presença sobrenatural, demoníaca, violenta e do imprevisível, geralmente presentes sem explicações ou lógicas e vislumbradas no momento em que invadem nosso mundo [...], [pois] ao contrário da narrativa gótica, o conto de horror recusa uma explicação racional, apelando para um nível de reação visceral além da interpretação consciente (Tradução nossa).

Thus, it is common to see a certain level of violence in his prose to invoke such a visceral reaction, as we see in his short stories, such as *The pit and the pendulum* or *The black cat*.

That is why when it comes to his work, we can categorize death into two categories: in his prose, death “comes slowly ‘like a thief in the night’ creating an atmosphere of horror and terror. whereas in his poems, death “enters as an “intruder” someone who snatches away his beloved from him thus becomes the cause of intense pain and sorrow and inflicts the melancholy mood” (SWARNAKAR, 2007, p.34).

This, of course, is something the author can elicit through his use of words. When considering television, on the other hand, as an artistic medium, it is also capable of achieving and creating such effects with cinematographic resources. And just as literature has specific tools that cannot be reproduced faithfully in other mediums, we have to regard that television can also encompass resources that are intertwined into it.

As we will be dealing with an adaptation of Poe’s works to the small screen, it is important to highlight how one of the major aspects of television — serialization — can create the relationship between the story and its viewers. Poe believed that a long story could make the reader lose interest or lose focus on the narrative, and although he might not be completely wrong about that, it is somewhat a limited view on the potential that a long, but well-developed narrative can achieve in the readers, or this case, a well-written television story.

We know that even though serialization is something that existed before television, for instance in narrative forms such as letters, it is undoubtedly true that serialization has become the face of television. And due to this rationalization, the screenwriters can make the audience partake in the creative process and meaning of the stories while providing ways to experiment with new ways to engage the audience, which is extremely important to create the desired effect on the viewers.

Now, before we start analyzing the representation of Poe's body of works on the TV series, it is important to note that it is this diluting of formats that we experience in *The Following* – of a mix of *episodic* and *continuous* formats from a serial production that results in the adaptation of Poe's stories to the screen, which captivates the audience on *The Following*.

According to Maria Cristina Palma Munglioli and Christian Pelegri-
ni (2013, p. 28), the term serial designates a visual work “in which the narrative takes place over episodes, with dramatic arcs that span several chapters to a conclusion”. This is demonstrated in the TV series when we approach the end of the first episode, and we think that the narrative is wrapped, but as it happens in most TV and streaming series. The episode's conclusion, however, introduces the main plot which the show will play out by the end, and this is true for each of its three seasons of *The Following* — which classifies the TV series, according to Esquenazi (2010), as an evolutionary series, since we observe the character's development through the story — in a pure installments manner — as the producers use *cliffhangers*⁸ to hold the audience's interest.

We also acknowledge based on authors such as Hutcheon (2006), Stam (2000), and Cartmell (2012) that there is an economic, cultural, and social influence behind the production of a series such as *The Following*, “since the beginning of cinema [and television], adaptations have been a staple of the business of film” (CARTMELL, 2012, p. 02, our commentary) but we also acknowledge the symbolic intent to create something new and to pay homage to a famous figure of the American gothic literature, Edgar Allan Poe, thus, in the following section, we intend to outline how the producer of *The Following* adaptation the duality from Poe's poems and fiction to the small screen.

8 A cliffhanger is the suspense at the end of an episode that entices us to watch the next episode as soon as possible.

THE DIFFERENT ASPECTS OF POE'S CONCEPT OF DEATH IN THE FOLLOWING

When one studies the rhetoric and style of Poe's writing, it is clear that each word the American writer uses has a predetermined meaning. The author can elicit the feeling he intended the reader to feel because of this attention to detail that is planned out from the beginning of the story. This way, he can paint a picture in the reader's mind and with each word, he can grasp the reader's soul.

It is Poe's ability to convey intense emotion that draws us into his narratives and allows us to experience what the characters in the stories are experiencing. For instance, in *The Raven*, we are introduced to a narrator who is suffering from the loss of his beloved Lenore, and on a stormy night, a crow sneaks into his chamber door, and by repeating the word "Nevermore" draws the grief and despair from the poetic persona. As readers, we witness the narrator's despair increasing with each question answered with "Nevermore" symbolizing the finality of death, and the forced detachment from the poetic persona from his beloved.

Another example to show the details Poe employs in his writing can be seen in *The Masque of the Red Death*, the story is about a prince who isolates himself and his friends in one of his castles to escape the plague that was wrecking the outside world. But inside of the many rooms of the castle, there was a room in which the windows reflected "a deep blood color" (POE, 2006, p. 38) and an ebony clock that unsettled the guests and led them to see "a multitude of gaudy and fantastic appearances" (POE, 2006, p. 38). The most noticing aspect of this short story in our reading, it is the description of clock and its effects:

Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face,

A stack of several books is placed on a wooden stand. The top book is open, showing its pages. The books are of various colors and thicknesses. The stand is made of dark wood and has a curved handle. The background is dark and out of focus.

and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to harken to the sound; and thus the waltzers performance ceased their evolutions; and there was a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation (POE, 2006, p. 39).

And it is this meticulous use of words that draws the fear of the readers' hearts, but not only that, the use of gaudy figures also invokes horror in the viewers, such as the "tall and gaunt" figure (POE, 2006, p. 41) that appears in the end of the short story, the Red Death that reaps the prince and his friends' life, or even the crow in *The Raven* that is compared to a "Devil" or "fiend" (POE, 2006, p. 425), which evokes the horror configuration presented by Fernandes (2018).

Now, when it comes to *The Following*, the fear elicited by words that permeate Poe's stories are not explored in TV series. The few examples we have of this kind of dread being developed on the screen is when the producers deal with common fears, such as the one of being buried alive, which we see on episode fourteen, where agent Debra Parker is captured by the antagonist's followers and she is buried alive, and because she is one of the main characters of the first season, and because it is such a common fear, throughout the episode we feel as we are entrapped along with her.

With this in mind, in this article we will explore how the TV series explores the horror of Poe's work on the screen. First, we need to address the fact that, the American writer in his prose, as well as in his poems, tried to reawaken the roots of the 'original' European gothic literature, given that the American landscape lacked the feudal past, which according to Punter (2013, p. 163) "without a feudal past and those



relics so convenient for the European Gothicism, castles and monasteries and legends, the American landscape seemed an unlikely place for such fictions". Thereupon, it is common to see in Poe's writing the employment of decaying castle-like structures to reawaken such said roots – for example, in *The Masque of the Red Death* we are presented with the character of Prince Prospero, who encloses himself along with his friend in "one of his castellated abbeys" (POE, 2006, p. 37) that ends up becoming a prison and, eventually, his tomb. Another example we can mention is found in Poe's poem *The City on the Sea* where *Death* raises himself a throne, in a place with "kingly halls" and Babylon-like walls" (POE, 2006, p. 415). This deliberate usage of archaic blueprinting, as well as the American writer's careful manipulation of the description of the settings, develop the horror characterized in his literature.

In *The Following*, both the bloodshed and the setting that make up the horror in Poe's literature are depicted, which means that the TV series adapts and explores the types of deaths that are characteristic of the author's works, and through the character of Joe Carroll, we are subjugated to the horror of death on the small screen. For instance, in the first scene of the first episode of season one, we are introduced to Carroll escaping from prison while leaving a trail of bodies behind — an introductory scene that already reflects the kinds of bloodshed we experience for example, in *The Masque of the Red Death* where the Prince Prospero and his friends are slaughtered by the plague that was ravaging the world; or the kind of brutality we see in *The Murders in the Rue Morgue*.

The *modus operandi* of Joe Carroll itself is a reference to Poe's works since he picks up young girls and performs a killing ritual – plucking their eyes out. And anyone familiar with the American author is aware that his writing is full of eyes allegories. For instance, in *The Tell-Tale Heart*, the narrator tries to convince the 'reader' of his sanity after he got caught, having killed an old man, who disturbed him profoundly because of his "vulture eyes" (POE, 2006, p. 188).

A stack of several books is placed on a wooden table. In the foreground, a lit candle in a holder is visible, casting a warm glow. The background is dark and textured.

The murders of Carroll's followers also reflect these aspects, once some of them follow in Carroll's steps – and thereby, Poe's – plucking the eyes of the victims. One of his most loyal acolytes, Emma, kills her own mother and hides her body behind the walls, referencing *The Black Cat* where the narrator, in rage, kills his wife and hides her body behind walls – or even a reference to *The Tell-Tale Heart* where the narrator hides the old man's dismembered body on “the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings” (POE, 2006, p. 190). The death of one of the major characters of the TV series, agent Debra Parker, who gets buried alive, referencing *The Premature Burial*, is the focus of half of the fifteenth episode of the first season. All these deaths are adapted from Poe's literature and are used by the producers to explore one main theme in the author's works: *confinement* – which in Poe may be either physical or psychological, and in *The Following* is mainly physical, but it is how the director can elicit the horror to the screen.

The setting, then, like we have mentioned previously, is extremely important to develop the horrifying atmosphere in any written or visual work, and because of that, the murders in the TV series mostly occur at night. The introductory scene we discussed when we are introduced to Carroll happens at night, the acolyte kills her mother at night, and agent Parker is buried alive at night.

The other matter besides the time is that the places where the killings happen: in old decaying structures or castle-like ones. For instance, Joe Carroll kills his last surviving victim, Sarah, in an old, abandoned mansion, he performs his ritual in an old darkroom, and he has his 'final' conflict with Ryan Hardy in a decaying lighthouse. This is how the producers not only evoke the horror to the screen, but also move the plot along by using “a succession of events occurs in which the figure of Poe, ideas about Poe, or his works are used as a resource” (RIGAL-ARAGÓN; CORREOSO-RODENAS, 2017, p. 15) while adapting Poe's attempt to reawaken the roots of the European Gothic.

The image on the left side of the page shows a stack of several books of various colors (yellow, brown, blue, white) resting on a wooden stand. The top book is open, showing its pages. The stand is made of dark wood and has a curved arm. The background is a dark, textured surface.

The second aspect of Poe's concept of death adapted to *The Following* is regarding his idea of the beauty of death. As we have discussed previously, there are some key distinctions when it comes to death in the author's prose and in his lyrical writing, which the TV series blends into its adaptation. We understand that death, in Poe's poems, is the gateway for the beloved maidens' beauty to be preserved in a perfect plane of sublimation that can only be attained in death. However, contrarily to Poe, where death comes as an intruder that takes away these young girls from their lovers, and in their woes, the maidens' beauty is immortalized and their soul are elevated. Because according to Kevin Reynaud (2013, p. 57):

In Poe's stories, one can notice that Poe tends to argue that a woman's beauty reaches its climax when dying. (...) Moreover, the beloved woman is only seen through the eyes of the enamored narrator who suggests that death has frozen her perfect beauty at its climax thus making it unalterable.

This is why, in *Lenore*, the first two stanzas describe and praise her beauty in death, while only the third stanza refers to her physical beauty: "for her, the fair and debonair, that now so lowly lies, the life upon her yellow hair, but not within her eyes" (POE, 2006, p. 417). *The Following* adapts the notion to its fullest form of manifestation, thus, one can only elevate their soul through the act of killing, rather than contemplating the beautiful as regarded by Poe.

Therefore, the TV series adapts the characterization of Poe's literary women to the screen, that is, Carroll's victims are beautiful young women whom he gets charmed with, and to eternalize their beauty, which in *The Following* also means their physical appearance but also their innocence – as we see through flashbacks⁹ that it was Sarah's innocence when answering Carroll's question about Poe that triggered his urge to kill and preserve her beauty.

9 A flashback is an event that takes place before a story begins.

And it is with the idea of leading these young girls to the beauty only found in death while elevating his soul through murdering that he performs his ritual, which consists of: Carroll gauging the victims' fear, listening to their breathing with the intent to sync his breathing to theirs to connect to their heartbeats, and when he feels the moment is right to kill them and cut the eyes out.

However, it is in the eighth episode entitled *Welcome home* that we grasp the feeling of soul elevation achieved with words by Poe, when Carroll performs his *modus operandi* on his follower, Charlie. The development of the scene, and the characterization of the setting, which according to Marcel Martin (2005, p. 78) "is also constructed with symbolic interaction in mind, with a focus on stylization and meaning"¹⁰ creates a picture to the viewer, presented by a long shot that embodies the aftermath of his ritual, with the dead follower on the floor and him feeling the rush of the kill by the fireplace, representing the manifestation of the insanity of art for the antagonist. The soundtrack and illumination play an important symbolic role in the scene: while Joe Carroll kills Charlie, an original classical music by John Frizzell is played, which along with the symbolic frame created by the shot of Carroll killing his follower transforms the murder scene into a work of art – as a result, the viewers feel as if they are watching someone creating art rather than killing, which adds to the impact of the scene. And considering the illumination created by the fireplace in this scene as highly symbolic, because according to the *Dictionary of Symbols* (CHEVALIER, 1986, p. 512) fire can be associated with the idea of rebirth and purification – people also represent fire as knowledge and life. This infers that, when Joe Carrol kills Charlie, it is a way for the acolyte to be reborn in death and be eternalized in the beauty only found in it, meaning that in death, Charlie finds meaning.

10 Os cenários também são construídos com a intenção simbólica, com a preocupação de estilização e de significação. (nossa tradução)

We see then that this feeling of fearlessness in the face of death is also something that the producers adapt from Poe's narrators. As we see being addressed repeatedly in the American author's lyrical writing, such as the poetic persona in *Lenore* who is not afraid of death because he wants to be reunited with his maiden, or the poetic persona in *Annabel Lee* craves to be reunited with his dead lover so passionately that he sleeps by her tomb "in her sepulchre there by the sea— in her tomb by the side of the sea" (POE, 2006, p. 442).

CONCLUSIONS

We conclude then, that the TV series does a creative adaptation of adapting Poe's stories to its plot, bringing the horror of Poe's fiction to the small screen, while evoking the same feeling of horror presented in Poe's works. *The Following* also pays homage to Poe creating something new based on his idea of sublimation of the soul through one's contemplation of the beautiful.

By turning to the idea of killing to elevate one's soul, but at the same time, being able to elicit the same sense of beauty as Poe which is present in his most acclaimed short stories as "The fall of the house of Usher", "The cask of amontillado", "Berenice", "The black cat", "The tell-tale heart", among others, which depict the killing of characters in extreme forms.

REFERENCES

ARIÈS, Philippe. **Western attitudes toward DEATH:** From the Middle Ages to the present. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

BLOOM, Clive. Horror fiction: in search of a definition. *In: A Companion to the gothic.* Edited by David Punter. Wiley-Blackwell; 2001. *In: FERNANDES, Auricélio Soares.* Penny Dreadful: um pastiche gótico. **Todas as musas**, v. 09, n. 02, p. 135-142, 2018.

- CARTMELL, Deborah. **A companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.
- CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- FERNANDES, Auricélio Soares. Penny Dreadful: um pastiche gótico. **Todas as musas**, v. 09, n. 02, p. 135-142, 2018. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/18Auricelio_Soares.pdf. Acesso em 07 de jan. de 2023.
- HUTCHEON, Linda. **Theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- KUNDU, Devaleena. The paradox of mortality: death and perpetual denial. *In*: TEODORESCU, Adriana. **Death representations in literature: forms and theories**. Newcastle: Cambridge Scholars, 2015, p. 08-23.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, 2013.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- POE, Edgar Allan. **The Portable Edgar Allan Poe**. Edited by J. Gerald Kennedy. New York: Penguin, 2006. Available at: Accessed at: 16 mar. 2022.
- PUNTER, David. **The literature of terror: the gothic tradition**. 2nd ed. New York: Routledge, 2013.
- RIGAL-ARAGÓN, Margarita; CORREOSO-RODENAS, José Manuel. Poe's space and the following. **Studia Neophilologica**, v. 89, n. 14-33, p. 14-33, 2017.
- REYNAUD, Kevin. **The Loss of the Ideal Woman in Edgar Allan Poe's Poetry**. Hal, 2013.
- SWARNAKAR, Sudha. Representation of Death in Edgar Allan Poe and Emily Dickinson. **A cor das letras**, n. 8, p. 29-41, 2007.
- STAM, Robert. **Film Theory: an introduction**. Massachusetts: Blackwell, 2000.
- YIN, Jiaqi. An Analysis of "Beauty of Death" in Edgar Allen Poe's Poetry. **English Language, Literature & Culture**, v. 3, n. 1, p. 20-24, 2018.
- ZIMMERMAN, Bret. **Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style**. London: McGill-Queen University Press, 2005. Available at: Accessed at: 17 mar. 2022.

6

Natália da Silva Duarte

**O CONTO DE FADAS
NO CINEMA:**
uma leitura simbólica
de *O Labirinto do Fauno* (2006),
de Guillermo del Toro

DOI:10.31560/pimentacultural/2023.96672.6

INTRODUÇÃO

O Labirinto do Fauno (2006) é um filme sobre um conto de fadas, do diretor, produtor e escritor mexicano Guillermo del Toro, vencedor do Oscar de Melhor Direção de Arte, Melhor Fotografia e Melhor Maquiagem.

Ele conta a história de Ofélia, uma menina de 13 anos que é obrigada a se mudar para o norte da Espanha com sua mãe grávida de um capitão do exército franquista, em 1944. Ao chegar no seu novo lar, a menina encontra uma fada que a guia para um labirinto, onde ela conhece um Fauno que lhe dá três tarefas na tentativa de provar que a menina é a Princesa Moanna, a filha do Rei do Subterrâneo.

Neste trabalho, temos como objetivo fazer uma breve leitura da obra cinematográfica de Del Toro, através da disposição e relação dos símbolos e elementos narrativos relacionados com o místico e o imortal, assim como também com o feminino e o cíclico, os quais colaboram para a composição e classificação do filme enquanto um conto de fadas.

Através de uma abordagem qualitativa, de natureza básica, e de pesquisa exploratória, para realizar nosso estudo, utilizaremos estudos de Bruno Bettelheim (1980), em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, onde ele discorre sobre a caracterização dos contos através da análise de alguns personagens e histórias principais.

Também utilizaremos as ideias sobre a mudança dos contos através dos tempos e sua relação com o público infantil, através dos apontamentos de Luciana Pessolato e Maurício Bronzatto (2014), em *As Transformações dos Contos de Fadas e o Surgimento da Infância*.

Assim como também as ideias sobre os símbolos e suas variadas formas, através dos apontamentos de Jean Cheervalier e Alain Gheerbrant (2001), em seu livro *Dicionário de símbolos*, bem como a Armindo Mesquita (2012), em seu texto *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*.

CONTOS DE FADAS E SÍMBOLOS

O conto de fadas é um dos gêneros literários mais populares, o qual tem sido transformado através do tempo, ora sendo alvo de críticas, ora sendo apreciado pelos seus leitores. Originalmente, as histórias dos contos eram transmitidas oralmente, assim como as dos mitos, lendas etc.

Com o surgimento da prensa tipográfica no século XV, “[...] surgiu uma nova cultura, a da ‘leitura’. Com esse avanço, os livros passaram a ser uma importante ferramenta na alfabetização [...].” (PESSOLATO; BRONZATTO, 2014, p. 2). Dessa forma, com a impressão dos contos junto com a nova concepção de infância (quando os contos começaram a ter uma preocupação maior com a moral, pensando no público infantil, tendo alterações na linguagem etc.), as crianças passaram a ser vistas não mais como pequenos adultos, tendo suas necessidades recebido uma atenção diferenciada, aumentando o alcance e impacto dessas histórias em suas vidas.

Bruno Bettelheim (1980) aponta que à medida que os contos de fadas foram recontados se tornaram mais refinados, transmitindo significados manifestos e encobertos, abordando questões sobre os níveis da personalidade do ser humano:

Lidando com problemas universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas histórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida em que as histórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego.” (BETTELHEIM, 1980, p. 6).

A partir disso, notamos como são variadas as mensagens transmitidas pelos contos às crianças, como quando por vezes, não

podemos evitar algumas dificuldades que surgem na vida, sendo parte do que nos caracteriza como humanos e que se mesmo assim, se não tivermos medo e enfrentarmos com coragem nossos obstáculos, podemos conseguir vencê-los.

Além da impressão dos contos e das temáticas universais presentes nessas narrativas, outro fator que contribuiu para a disseminação e permanência desse gênero através dos tempos foi a sua linguagem simbólica.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), os símbolos estariam no centro da vida imaginativa, revelando segredos e despertando nosso espírito para o desconhecido. Utilizamos dos símbolos diariamente através da linguagem, gestos ou sonhos são – eles que formam nossos desejos, incentivam nossas ações, moldam nossos comportamentos, levando a ganhos ou perdas:

Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós. [...] A expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 9).

A partir disso, notamos a importância e a variação dos símbolos, onde todo objeto pode ter um valor simbólico, sendo ele natural como pedras, metais, árvores, flores, oceanos etc., ou abstrato, como formas geométricas, números etc.

Os números são um dos símbolos que mais se destacam nas narrativas dos contos de fadas. Eles estão presentes em toda a parte, em muitos domínios, como a religião, a ética, a sociedade e as ações humanas. Dentre os números, destacamos o numeral 3, que é um dos mais recorrentes nessas histórias e que de acordo com Mesquita (2012):

[...] para o budismo, tudo é triplo: o tempo divide-se em passado, presente e futuro; o mundo contém a terra, a atmosfera e o céu; a própria manifestação divina é tripartida, com Brahma,

Vishnu e Shiva. Os chineses também defendem a perfeição e a totalidade deste numeral. Salienta-se, ainda, que a base teológica do cristianismo assenta na tríade da unidade divina. (MESQUITA, 2012, p. 3-4).

Através disso, notamos como esse numeral é carregado de significados e ideias para muitos povos, nos remetendo a algo completo e perfeito. Assim como também nossa vida se divide em estágios que seguem essa tríade, como o nascimento, crescimento e a morte, podendo também ser separada em vida material, racional e espiritual.

Levando em consideração o objeto de estudo desse trabalho, o filme *O Labirinto do Fauno* (2006), de Del Toro, enquanto um conto de fadas, notamos a presença e a relevância da linguagem simbólica na sua narrativa. A partir disso, faremos uma breve leitura sobre alguns elementos, os quais se relacionam e ajudam a refletir e enfatizar o místico na obra.

SÍMBOLOS

O labirinto

O labirinto é um dos elementos principais na narrativa de Del Toro, sendo uma construção antiga que fica localizado numa floresta, próximo ao moinho para o qual a protagonista se muda. Tendo sua origem no palácio cretense de Minos, onde estava encerrado “[...] o Minotauro e de onde Teseu só conseguiu sair com a ajuda do fio de Ariadne. Conservam-se pois, em suma, a complicação de seu plano e a dificuldade de seu percurso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 48).

Ainda, de acordo com Chevalier e Gherbrant (2001), este elemento simboliza um sistema de defesa, anunciando algo sagrado, precioso ou defendendo um território, como uma vila ou cidade etc.,

onde só teriam acesso quem conhecesse os planos, como uma função militar. E como função religiosa, defenderia contra o mal, podendo ser um demônio ou um intruso. Além disso,

[o] centro que o labirinto protege será reservado ao iniciado, àquele que através das provas da iniciação (os desvios do labirinto), se terá mostrado digno de chegar à revelação misteriosa. Uma vez atingido o centro, o iniciado está como que consagrado; introduzido nos mistérios, fica ligado pelo segredo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 48).

A partir dessa definição, compreendemos que os labirintos protegem o centro do labirinto da narrativa estudada, o qual tem um poço, uma estátua e funciona como uma passagem para o Reino Subterrâneo, o reino mágico da história.

Para adentrar nesse outro reino, a protagonista tem que provar ser digna, passando pelas provas que o Fauno lhe dá ao encontrar com ela no Labirinto. Esse elemento, portanto, funciona como um elo entre os dois mundos, o Reino Superior (dos homens) e o Reino Inferior (Subterrâneo), atestando assim a sua função mágica e transcendental na obra. Junto com os caminhos que a protagonista tem que seguir, as provas, e relacionando com os círculos do labirinto, notamos a ênfase nos ciclos e no misticismo, fatores comuns nos contos de fadas.

A árvore

A árvore pode simbolizar a vida, a ascensão para o céu, assim como também o aspecto cíclico da evolução, que é a morte e a regeneração, quando ela perde suas folhas e volta a tê-las anualmente. De acordo com Chevalier e Geerbrant (2001), ela também se relaciona com os três níveis do cosmo, o subterrâneo, a superfície da terra e as alturas:



A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 84).

Com isso, nota-se como a árvore no *Labirinto do Fauno* faz fronteira com dois mundos: com o dos homens, por estar sobre a terra, numa floresta na Espanha; e com o Reino Subterrâneo, por suas raízes estarem abaixo da terra e por ter um sapo mágico no seu interior.

Sobre esse sapo, a sua expulsão ocorre quando Ofélia entrega três pedras de âmbar para a criatura, que as devora e, em seguida, ela morre. A menina pega a chave dourada de seu corpo para entregar ao Fauno como forma de completar a sua primeira tarefa.

Em seguida, quando a menina sai da Árvore, começa a chover, sendo uma forma de simbolizar a sua purificação após a expulsão do ser maligno que a deixava doente, o qual se alimentava dela e dos tatus que moravam em seu interior.

Assim, como essa chuva representa uma forma de purificação da Árvore, ela também representa uma forma de renovação para Ofélia, visto que cumpriu com uma de suas tarefas, aumentando seu nível de maturação.

Uma das formas de enfatizar isso é a presença da flor branca, que brota no final da história como um símbolo de regeneração da Árvore após a expulsão do sapo que a deixava doente; e também como uma marca no mundo dos homens, o Reino Superior, que Ofélia deixa

ao retornar para o seu reino, o Reino Subterrâneo, como Princesa Moana, a flor aqui simboliza seu estado de amadurecimento e renascimento.

A árvore, como um símbolo dos ciclos, também se relaciona diretamente com o feminino, a mulher e a fertilidade. Nesse sentido, ainda de acordo com Cheervalier e Gheerbrant (2001):

Com efeito, é bem essa ideia de evolução biológica que faz da árvore da vida um *símbolo de fertilidade* sobre o qual se veio construindo, ao longo do tempo, toda uma magia propiciatória. Dela pode-se encontrar, ainda hoje em dia, numerosos testemunhos. Assim, em certas tribos nômades iranianas, as mulheres jovens enfeitam o corpo com a tatuagem de uma árvore, cujas raízes partem do sexo, e cujas folhagens se espalham sobre os seios. Outro costume antiquíssimo, existe desde o Mediterrâneo até a Índia, faz com que se encontre, isoladas no campo e muitas vezes perto de uma *fonte*, belas árvores recobertas por uma floração de lenços vermelhos, atados aos seus galhos por mulheres estéreis para conjurar a má sorte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 87).

A partir disso, nota-se como a árvore da obra de Del Toro parece com uma parte do corpo feminino. A sua forma, como se fosse dividida, e com uma entrada onde guarda o sapo que Ofélia enfrenta na Primeira Tarefa, com seu formato sugestivo, nos remete ao órgão sexual feminino e a fertilidade. Dessa forma, esse elemento reflete a ideia de imortalidade, através de sua disposição como um símbolo do feminino atrelado ao místico.

A lua

A lua é um dos elementos que tem papel fundamental na obra cinematográfica de Del Toro. Ela aparece do começo ao fim da narrativa e se relaciona profundamente com os estágios de desenvolvimento da protagonista.

No decorrer do filme temos uma das aparições desse elemento, que é quando Ofélia lê um livro dado pelo Fauno no banheiro do moinho, e lá suas janelas têm esse formato circular. Além das janelas nessa cena, a lua também aparece como uma marca no ombro da garota, sendo uma das formas de comprovar a sua realeza. Sobre o simbolismo que esse elemento carrega, de acordo com Cheervalier e Gheerbrant (2001):

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (crescente da Lua). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 561).

Através disso, notamos como a lua e suas fases representam uma forma de renovação atrelada ao feminino, assim como acontece com Ofélia e a influência que esse elemento tem sobre a jornada da menina.

Ela é considerada pelo Fauno como a princesa Moanna, nascida da lua, que por curiosidade de conhecer o Reino Superior fugiu do seu Reino Subterrâneo há muitos anos, e que, ao fazer isso, sua memória foi apagada pelo sol. Morreu de frio e fome, e sua alma imortal vagou entre os humanos até sua reencarnação em Ofélia, no século XX.

Além da lua em si representar os ciclos, a quantidade em que ela é disposta na narrativa também é muito simbólica, pois ela surge geralmente acompanhada do número três, como já foi discutido por Mesquita (2012). A partir disso, notamos como o número 3, a tríade estabelecida dentro da obra, destaca o processo de amadurecimento que a garota está vivendo. Além das três janelas em forma de lua, uma lua e três estrelas no ombro da menina, também notamos a recorrência desse numeral na quantidade das tarefas recebidas pelo Fauno, e nos

dias até a lua cheia; no período em que a menina está com 13 anos, fase em que está se tornando uma jovem mulher, nos remetendo à menstruação e demais transformações corporais e mentais.

Dessa forma, as provas e seus dias e demais aparições da lua e do numeral 3, assim como também os presentes dados pelo Fauno, os quais são uma bolsa, uma mandrágora, e uma ampulheta, ajudam na caracterização da protagonista como uma princesa dos contos de fadas, que através da disposição e relação desses elementos, afirmam o caráter mágico e cíclico da narrativa.

OS NOMES OFÉLIA, CARMEN E MERCEDES

Segundo Bettelheim (1980), é comum existir um dilema existencial nos contos, onde nessas histórias o mal é onipresente, assim como a virtude, onde na maioria dos contos o bem e o mal são incorporados na forma de algumas figuras e suas ações, já que bem e mal são “[...] onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo” (BETTELHEIM, 1980, p. 7).

Junto com os dilemas dispostos nas narrativas dos contos de fadas através de suas figuras, os arquétipos também enfatizam o caráter simbólico da obra. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1980), eles são como modelos pré-formados, ordenados e ordenadores na alma humana, conjuntos representativos e emotivos estruturados.

Os arquétipos são como uma consciência coletiva, manifestando-se como estruturas psíquicas quase universais, desempenhando um papel “[...] motor e unificador considerável na evolução da personalidade. [...] O símbolo arquetípico liga o universal e o individual.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 12).

Dessa forma, notamos como além dos elementos como os objetos que foram abordados anteriormente, algumas figuras como as personagens femininas Ofélia, Carmen e Mercedes são carregadas de um simbolismo arquetípico comum dos contos de fadas.

De acordo com o *Dicionário de Nomes Próprios*, o nome Ofélia se origina de um termo grego que significa “ajuda” ou “socorro”¹¹. Também nos remete à Ofélia de *Hamlet*, de Shakespeare, a qual tem sua vida destruída após a morte do pai, sendo uma personagem que se tornou um arquetipo do feminino, inocência, amor e morte; e seu óbito foi retratado de forma serena e mística, quase como uma fusão da natureza.

Já o nome Carmen, de acordo com mesmo dicionário, significa “poesia” e “encanto”¹². No contexto da obra cinematográfica, remete a tudo que Ofélia tinha e amava, como a mãe e os livros que a possibilitavam viajar para outros mundos mágicos.

E Mercedes, ainda de acordo com o *Dicionário de Nomes Próprios*, significa “graças”¹³. Na narrativa, a governanta serviu como uma forma de amparo para Ofélia, em quem confiava suas lágrimas e medos, encontrando nela a figura da mãe, ganhando a atenção que não recebia mais de Carmen, que estava mais distante devido à sua gravidez de risco.

Apesar de não chegar a tempo para salvar a menina, durante o final da narrativa, depois da morte no parto de Carmen, da morte de Ofélia por um tiro pelo padrasto Vidal, Mercedes assume o papel de mãe do bebê, irmão recém-nascido da protagonista, único sobrevivente da família.

11 Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/ofelia/>. Acesso em abril de 2022.

12 Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/carmen/>. Acesso em abril de 2022.

13 Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/mercedes/>. Acesso em abril de 2022.

As três personagens remetem a arquétipos presentes em muitos contos de fadas, como a donzela, a mãe e a feiticeira. Carmen, representa os valores da mulher tradicional, submissa ao homem; Mercedes, a quebra desses valores; e Ofélia, paralelamente à segunda, também busca seu próprio destino e independência.

CONCLUSÕES

Através da breve leitura apresentada neste artigo sobre *O Labirinto do Fauno* (2006), a partir da disposição e relação de alguns símbolos e figuras, como elementos essenciais nas narrativas dos contos de fadas, notamos como a obra cinematográfica de Guillermo del Toro promove a celebração do que é feminino e cíclico, aliado ao místico e ao eterno, em oposição às questões prejudiciais da obra, as quais são o patriarcado e o fundamentalismo e como essas questões ajudam a compor e classificar a obra cinematográfica enquanto um conto de fadas.

Como, não por acaso, no Reino Subterrâneo, não existe o sol, só a lua, o qual é um elemento historicamente e culturalmente repleto de conotações femininas devido a sua relação com ciclo menstrual e a maternidade.

Diferente do comum, nessa história, o mundo inferior, o Reino Subterrâneo, assim como alguns símbolos, elementos e figuras dispostos na obra, simbolizam sabedoria, inocência e bondade, assim como também a fantasia e a imortalidade. Em contrapartida, o mundo dos homens, o Reino Superior, simboliza o que seria de masculino, hostil, repressor e violento.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 20. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FAQUERI, Rodrigo. **A busca da identidade por Ofélia em O Labirinto do Fauno (2006)**: uma jornada mítico-simbólica. *Téssera*, Uberlândia – MG, v. 2, n. 2, p. 101-123, jan/jun. 2019. ISSN 2595-8925.

MESQUITA, Armindo Teixeira. **A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos**. Portugal: Álabe 6. 2012.

O LABIRINTO DO FAUNO (filme). 1h58min. 2006. Escrito, produzido e dirigido por Guillermo del Toro.

PESSOLATO, Luciana; BRONZATTO, Maurício. As Transformações dos Contos de Fadas e o Surgimento da Infância. **Revista Eletrônica Saberes da Educação**, v. 5, n. 1, p. 1 - 10, 2014. Disponível em: https://docs.uninove.br/arte/fac/publicacoes_pdf/educacao/v5_n1_2014/Luciana.pdf . Acesso em: 07 jan. 2023.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: L&PM, 1997.

Significado do Nome Carmen. Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/carmen/>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Significado do Nome Mercedes. Dicionário de Nomes Próprios: Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/mercedes/>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Significado do Nome Ofélia. Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ofelia/>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

7

Jenison Alisson dos Santos

MANIFESTAÇÕES AFETIVAS
NA COZINHA DE ALFONSO ARAU
EM *COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE*

INTRODUÇÃO

Embora a comida seja comumente associada apenas ao processo biológico de nutrir o corpo, é incontestável que ela está enraizada nas mais diferentes formas de construção sociocultural. As experiências que o sujeito vive em sua trajetória estão sempre demarcadas pela presença do alimento, pelo seu cheiro, por suas texturas e pelas mais diversas emoções que essas sensações podem provocar.

Como água para chocolate (1992), *blockbuster* mexicano dirigido por Alfonso Arau – e uma adaptação do romance da autora mexicana Laura Esquivel de mesmo nome – tem como principal tropo narrativo a utilização da comida em um paralelo entre alimento e afetividade. Uma vez que Tita De la Garza – a protagonista da narrativa audiovisual – é inserida no espaço da cozinha como forma de punição por sua mãe, a personagem encontra nesse espaço a sua liberdade para transmitir para aqueles que comem a sua comida as suas emoções, desejos e sentimentos (com uma pitada de realismo mágico) através das iguarias que produz.

Se nós somos aquilo que comemos, em *Como água para chocolate* essa popular expressão atribuída a Hipócrates ganha expressiva relevância ao demonstrar em sua narrativa que além da função estética da comida enquanto artifício simbólico, a comida funciona como um alicerce que concretiza sentimentos metafísicos no universo de Tita, que se torna perceptível através dos códigos gastronômicos atribuídos à personagem desde a mais tenra idade devido à sua imersão no espaço da cozinha. Nosso objetivo no presente artigo é estabelecer como Arau articula o diálogo entre a presença da comida e as relações afetivas entre as personagens da narrativa, como poderemos perceber na análise a seguir.

OS SABORES E AMORES NA COZINHA DE ARAU

Na sociedade contemporânea, o sujeito expressa suas aspirações, suas emoções, suas subjetividades e a sua necessidade de conexão com outros indivíduos das mais variadas formas: dogmas religiosos, relações sexuais, pertencimento a tribos ou comunidades, e os prazeres da mesa como sendo algumas delas. É pertinente perceber como a comida se faz presente nas formas de relação interpessoal mencionadas, extrapolando o lugar-comum da mesa e da cozinha, seja na configuração de uma hóstia ou do pão e vinho representantes do corpo e sangue de Cristo, seja pelo uso da comida como forma de estimular o parceiro no ato sexual, ou até mesmo a comida como código sociocultural (a exemplo dos sujeitos veganos).

De acordo com Sarah Sceats (2003) em *Food, consumption and the body in contemporary women's fiction*,

Comer é uma atividade fundamental. É, de certa forma, a primeira coisa que fazemos [ao nascer], a fonte primária de prazer e frustração, a plataforma de nossa mais tenra educação e aprendizado cultural. A comida é o nosso âmago, necessário para a nossa sobrevivência e intrinsecamente conectada às funções sociais¹⁴ (p. 1).

Levando em consideração a reflexão da autora, a comida e o ato de comer estão tão arraigados em nossa vida que se torna natural que a sua influência se estabeleça como uma força que influencia de forma significativa como interagimos com o mundo – incluindo na produção artística.

14 "Eating is a fundamental activity. It is more or less the first thing we do, the primary source of pleasure and frustration, the arena of our earliest education and enculturation. Food is our centre, necessary for survival and inextricably connected with social function" (Tradução nossa, assim como as demais presente neste artigo).

A vertical photograph on the left side of the page shows a stack of several books of various colors (yellow, brown, blue, white) resting on a wooden surface. Below the books is a portion of a vintage-style metal scale with a circular dial and a handle. The background is dark and textured.

É de conhecimento comum de que as sonatas de Beethoven e as músicas de Marisa Monte são consideradas uma forma de arte; as pinturas de Vermeer e as esculturas de Michelangelo são consideradas algumas das mais belas das produções artísticas dos últimos séculos; o mesmo pode ser dito dos romances de Jane Austen ou dos poemas de Emily Dickinson, assim como dos filmes de Woody Allen e das animações de Hayao Miyazaki. Então, por que os pratos preparados pela *chef* Paola Carosella ou aqueles produzidos por nossas mãos não recebem o mesmo *status*? Afinal, a comida está tão presente no nosso dia-a-dia que acabamos por não lhe dar o seu devido valor: por vezes esquecemos que um prato de comida pode ser tão comovente quanto uma música, seja pela reminiscência de um ente querido ou pela emoção de dividir um momento com o seu parceiro em meio a um jantar; da mesma maneira, a comida pode nos trazer o aborrecimento de chegar salgada demais à nossa mesa em um restaurante, assim como o *plot twist* de um filme pode nos decepcionar. Então, considerando que a comida é um código cultural e que requer de quem a prepara certas habilidades e saberes especiais, não podemos excluir a gastronomia desse patamar artístico.

Não nos é estranho, inclusive, que a comida permeie a própria criação artística. Podemos perceber a sua presença na pintura (a exemplo de algumas das telas de Franz Snyder e “The Milkmaid” de Vermeer), na música (a exemplo de “Strawberry Fields Forever” dos Beatles e na literatura (*The edible woman*, de Margaret Atwood e *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel). No campo audiovisual, temos uma profusão de *reality shows* (a exemplo de *Masterchef* e *Bake Off Brasil*), séries (a exemplo de *Young & Hungry*), documentários (a exemplo de *Chef’s Table* e *Cooked*), e filmes – a exemplo do foco do presente artigo, *Como água para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, adaptação do romance com mesmo nome da autora mexicana já mencionada.

A vertical photograph on the left side of the page shows a stack of several books of various colors and thicknesses. The top book is open, showing its pages. The stack is placed on a wooden surface, and a portion of a metal scale is visible at the bottom, suggesting a theme of measurement or balance.

Um dos maiores sucessos de crítica e de bilheteria do cinema mexicano em escala internacional, *Como água para chocolate* é o resultado da convergência entre a direção de Arau e o roteiro adaptado pela autora do texto fonte e então esposa do diretor – Laura Esquivel. Assim como no romance, as relações afetivas são as forças que movem a narrativa fílmica – a começar pelo próprio título: “como água para chocolate” é uma expressão popular mexicana que significa alguém estar furioso, a ponto de ebulição (com base na metáfora do preparo da bebida achocolatada, onde a água precisa estar fervendo para adicionar o chocolate). Na narrativa, entretanto, tal expressão ganha também nuances de cunho sensual, metaforizando o desejo à flor da pele que transpassa os dois protagonistas – Tita De la Garza (Lumi Cavazos) e Pedro Muzquiz (Marco Leonardi) – em meio as adversidades que ambos enfrentam. Relações afetivas – sua manifestação, sua repressão, sua inexistência – metaforizadas através da comida afetam não só a protagonista, mas todos os personagens da trama, em especial a sua mãe Elena (Regina Torné) e suas irmãs Rosaura (Yareli Arizmendi) e Gertrudis (Claudette Maillé).

O enredo de *Como água para chocolate* é alicerçado por um contexto histórico-espaço-temporal, que do fim do século XIX às três primeiras décadas do século XX narra a trajetória de Tita De la Garza – uma jovem que nasceu em meio à Revolução Mexicana e aos aromas e sabores da cozinha do rancho de uma família tradicional do México, assim como um fardo da família a carregar – por ser a mais nova das filhas, Tita estará encarregada de cuidar de sua mãe até o fim de sua vida.

A primeira cena da película se dá por um enquadramento em *close* de mãos picando uma cebola, e em sequência folheando as páginas de um livro de receitas. Acompanhando essas imagens, ouve-se a voz de uma personagem feminina explicando um truque para cortar cebolas sem chorar encontrado em tal livro. Essa voz se revela ser a sobrinha-neta de Tita, filha de Esperanza (Sandra Arau) e que

não recebe identificação, e narradora do filme – que irá, no decorrer da narrativa, relatar a vida de sua tia-avó através dos escritos desse livro de receitas. É pertinente perceber que, a partir da materialização do livro de receitas na tela, o mesmo ganha um duplo significado:

Com o signo visual – livro –, a narrativa introduz o espectador no nível da história e no do discurso. Como enunciado diegético, a imagem icônica semantiza a ação, a ser desempenhada pela personagem-narradora, de preparar um alimento, a partir de uma receita; como enunciado discursivo, ela constitui a base do relato e de sua divisão episódica, já que conjuga o registro de receitas ao registro da história [...]. Em consequência disso, o livro de receita é também um diário, que, como documento, garante a legitimidade do narrado [...] (SARAIVA, 2000, p. 67).

Podemos inferir, a partir da observação de Saraiva (2000), que o livro de receita nos chama a atenção para o fato de que o mesmo é o canal que permite narradora e espectador tomar conhecimento dos acontecimentos da vida de Tita e, em segundo plano, da Revolução Mexicana. A “divisão episódica” da narrativa, uma fragmentação circunstancial em forma de receitas que representam eventos importantes na vida da protagonista, transgrede com a tradição de linearidade, promovendo um movimento elíptico do tempo narrativo, “[...] deixando fora de cena [...] o que a mente do espectador pode suprir sem dificuldade” (MARTIN, 2003, p. 85), e marcando, através da presença da comida, esse deslocamento temporal.

É relevante ressaltar também o dado afetivo da sobrinha-neta de Tita enquanto narradora da história. Visto que se trata de uma narrativa sobre gerações, tradições e relações entre os indivíduos e a comida, ao incorporar a narradora na diegese o diretor estabelece um vínculo entre a narradora e a história a ser contada e, conseqüentemente, evoca no espectador o sentimento de cumplicidade e empatia para com a história. Não apenas isso, mas tal vínculo afetivo é reforçado ao final do filme, quando a narradora reaparece para concluir a sua história e menciona

que, assim como a sua mãe Esperanza, ela deu continuidade à tradição culinária de Tita registrada no livro de receitas para que seu espírito permaneça vivo enquanto suas receitas forem preparadas.

A narradora então prossegue ao contar o momento em que Tita nasce, que veio prematuramente ao mundo por não conter o seu choro, ainda no ventre da mãe, quando a mesma estava a cortar cebolas, registrando que desde o seu primeiro suspiro a protagonista possui um vínculo especial não só com a comida, mas também com o espaço da cozinha. Todavia, se Tita está fortemente ligada a esse espaço, ela também chorava pelo seu destino premeditado de cuidar da mãe até o dia de sua morte – uma tradição que acomete à filha mais nova da família De la Garza por gerações. Portanto, torna-se irônica a posição em *contra-plongée*, que “[...] dá geralmente uma impressão de [...] exaltação ou triunfo [...]” (MARTIN, 2003, p. 41), ao mostrar pela câmera nivelada ao chão que o choro de Tita inundou a cozinha, em consonância à utilização de tons escuros no espaço onde o parto acontece, desempenhando a função de prenunciar o seu trágico fim.

Após o nascimento de Tita, seu pai vai a óbito repentinamente. Se, “para a maioria das pessoas a conexão entre comida e amor é intermediada pela mãe, como regra a pessoa mais importante no mundo de uma criança, capaz de oferecer [...] tudo que sustenta, nutre, preenche, completa¹⁵ (SCEATS, 2003, p. 11), Elena se vê incapaz de amamentar seu bebê ou criar qualquer vínculo com a filha após o choque de sua repentina viuvez, e a coloca sob os cuidados de Nacha (Ada Carrasco), a índia nativa e cozinheira da família. Por sua vez, se a sua mãe a via como uma servente a cumprir com a tradição familiar, Tita cria um laço maternal com Nacha, que lhe ensina os segredos pré-hispânicos da arte culinária, e, ultimamente, acaba estabelecendo a personagem de uma vez por todas no espaço culinário

15 “For many people the connection of food with love centres on the mother, as a rule the most important figure in an infant’s world, able to give [...] everything that sustains, nourishes, fulfils, completes. (p. 11)

sob a aprovação de Mamãe Elena. É a partir do compartilhamento do espaço da cozinha e do fazer culinário que Nacha proporciona a Tita o que sua mãe almeja tirar: autonomia para expressar a sua potencialidade criativa – e, por que não, artística – e a sua subjetividade através dessa nova linguagem proporcionada pela comida.

Torna-se pertinente, então, promover um diálogo entre o ato de alimentar como supostamente inerente ao sujeito materno problematizado por Arau em *Como água para chocolate* e a proposta de Sceats de que “a transposição dos aspectos de criar e alimentar da maternidade para figuras substitutas é uma maneira de evitar essencialismos biologicamente determinados [...]”¹⁶ (SCEATS, 20013, p. 15). Ou seja, para a estudiosa, o mais relevante propósito de oferecer alimento ao outro nas mais diversas representações artísticas não se constitui como um ato biológico, mas sim como ato simbólico.

Em oposição ao já mencionado acolhimento de Tita por Nacha e o vínculo afetivo que ambas criaram a partir do compartilhamento do espaço da cozinha, percebemos uma divergência na representação de Elena nesse mesmo ambiente. Embora sempre supervisionando, a matriarca dos *De la Garza* não participa ativamente dos afazeres culinários do rancho; mas quando o faz, o espectador pode perceber que a maneira como ela lida com os alimentos reflete sua postura perante suas filhas e empregadas: de forma ríspida e mecanizada. E se a comida produzida na cozinha de Arau é um símbolo de desejo e subversão, o espectador notará que Elena é incapaz de apreciar as iguarias preparadas por Tita – não apenas isso, mas a sua apatia para com as comidas preparadas por sua filha é o que culmina na sua morte. Assim sendo, o desprazer pela comida sentido por Elena caracteriza-se pelo seu desejo de suprimir a sua natureza transgressora de desafiar as tradições que uma vez fez parte do seu passado, ao trair o esposo e ter uma filha (Gertrudis) com um negro.

16 “The transposing of the nurturing, feeding aspects of motherhood onto substitute figures is a way of avoiding a biologically determined essentialism [...]”

Dessa forma, uma vez que a narrativa se desdobra a partir das vivências de Tita calcadas pela frieza tirânica de Elena, temos, em contrapartida, as tradições pré-hispânicas da subversiva Nacha, que fazem o espectador perceber como positivo o distanciamento entre a mãe biológica e a protagonista, e o acolhimento da mãe adotiva no espaço da cozinha, uma vez que é nesse espaço e através da comida que Tita é permitida ter uma voz, adquirir saberes e construir suas próprias subjetividades – simbolizando a sua liberdade, mesmo que em um espaço de suposto confinamento.

Os desafios entre Tita e a sua mãe se intensificam na película quando Elena, ao prezar pela tradição dos De la Garza em oposição à felicidade de sua filha, proíbe o pedido de casamento de Pedro que seria feito para a protagonista e oferece a mão da sua filha mais velha, Rosaura, em seu lugar. Não satisfeita por Tita estar infeliz pelo casamento de sua irmã, Elena encarrega Tita de produzir o banquete para o casamento como forma de punição. Uma vez que na narrativa de Arau a comida não é apenas comida, mas um fio condutor para expressar emoções, a mesma ganha uma pitada de realismo mágico quando o bolo que Tita prepara é acidentalmente contaminado por uma das lágrimas que ela derrama ao contemplar a impossibilidade de ser feliz ao lado de Pedro.

Aqui nos aliamos a Highmore (2010) em “Bitter after taste: affect, food and social aesthetics” para melhor compreender a relação entre comida, sabor e afetividade. Segundo o estudioso,

Aqui é onde cada sabor possui uma ressonância emocional (doçura, acidez, amargura). Aqui a arena biocultural da aversão (especialmente a aversão a alimentos ingeridos ou parcialmente ingeridos) simultaneamente evoca uma forma de percepção sensitiva, um registro afetivo de vergonha e desdém, mas também de recuo corporal. Quando emoções são descritas como sabores, entretanto, elas são simples convenções metafóricas? Ou a condição emocional de amargura, por

exemplo, libera a mesma resposta gástrica de quando ingerimos sabores amargos?¹⁷ (HIGHMORE, 2010, p. 120).

A partir da reflexão de Highmore, podemos perceber que a comida não só faz parte de um processo biológico, mas configura também um meio de estabelecer formas de transmitir desejos e sentimentos nas relações interpessoais a partir de “uma ressonância emocional”, ganhando assim dimensões físicas e metafóricas. Em *Como água para chocolate* essa condução de emoções através da comida ganha força na cena em que os convidados do casório de Rosaura e Pedro, após comerem o bolo alterado pela lágrima de Tita, sentem uma forte onda de tristeza e, em seguida, vomitam por toda a fazenda. Uma única lágrima carregada da mais forte das emoções na preparação de algo tão simples quanto um bolo foi capaz de fazer todos os presentes sentir, de forma literal, o poder devastador do amor perdido e a profunda tristeza que Tita estava sentindo.

Após o casamento, a disputa entre Rosaura e Tita pelo amor de Pedro torna-se o ponto de ebulição da narrativa. É interessante perceber como os laços afetivos das duas personagens com o rapaz são traduzidos no espaço da cozinha. Uma vez que Pedro admite para Tita que se casou com Rosaura para ter a oportunidade de ficar perto da sua verdadeira amada, o mesmo utiliza a desculpa da indigestão causada pelo banquete do casamento para não consumir as núpcias com a sua esposa.

Após três meses de adiamento, Rosaura e Pedro finalmente têm a sua primeira relação sexual. A cena subsequente à da consumação – que é bastante rápida e carregada de humor irônico, visto

17 “*This is where every flavor has an emotional resonance (sweetness, sourness, bitterness). Here the bio-cultural arena of disgust (especially disgust of ingested or nearly ingested foods) simultaneously invokes a form of sensual perception, an affective register of shame and disdain, as well as bodily recoil. When emotions are described by flavors, though, are these simply metaphorical conventions? Or does the emotional condition of bitterness, for instance, release the same gastric response as the ingestion of bitter flavors?*”

que ao mencionar para seu esposo que já se sente melhor da intoxicação causada pelo bolo e dizer que já se sente pronta, Pedro inicia uma oração enquanto Rosaura se cobre com um lençol até a altura do pescoço e apaga o lampião, deixando o cômodo completamente escuro – nos mostra Rosaura a cantar enquanto entra na cozinha, declarando para Tita que iria cozinhar o almoço.

A falta de paixão de Rosaura – já demonstrada na sua relação com Pedro – fica evidente pela falta de habilidade no ato de cozinhar, pela não apreciação das comidas feitas por Tita – e, posteriormente, pela impossibilidade de amamentar seu próprio filho. Diferentemente da protagonista, o diretor escolhe destituir Rosaura de ação no espaço na cozinha, não nos mostrando o preparo da sua refeição, mas escolhe nos mostrar o resultado na cena seguinte. Com um *close* no prato de Pedro podemos ver uma comida sem vida, composto por uma carne seca e acompanhado de vegetais murchos e um arroz grudado e chamuscado. A câmera então foca na expressão negativa das pessoas sentadas à mesa: Pedro, Rosaura, Elena e Tita, que esconde a sua expressão de satisfação gerada pela vergonha que sua irmã sente ao servir uma comida que não agradou ninguém – não apenas isso, mas a comida de Rosaura adoeceu toda a família. Se “[...] a comida é o *sine qua non* da função afetiva do gosto”¹⁸ (HIGHMORE, 2010, p. 126, grifo nosso), ao levar em consideração a sequência de cenas que nos foi mostrada o espectador irá notar que a péssima refeição produzida por Rosaura sobrepõe-se à falta de afetividade não só ao produzi-la, mas pela falta de amor por Pedro e, progressivamente, pela incapacidade de nutrir – afetivamente e fisiologicamente – seu filho, sendo a sua natureza ligada não ao amor, mas ao dejetos.

Em contrapartida, na cena seguinte Pedro toma a coragem de entregar, diante Gertrudis, Elena e a sua esposa grávida, um ramalhe de rosas para Tita com o pretexto de comemorar um ano que Tita

18 “[...] food is the *sine qua non* of taste’s affective function”.

A vertical image on the left side of the page shows a stack of several books of various colors (yellow, brown, blue, white) resting on a wooden surface. Below the books is a portion of a vintage-style metal scale with a brass-colored finish and a circular dial. The background is dark and textured.

assumiu a cozinha da família em consequência da morte de Nacha no casamento de Rosaura. Percebendo o constrangimento da filha, que sai do recinto, Elena ordena que Tita jogue as rosas no lixo imediatamente. No caminho de cumprir com a ordem da matriarca, Tita abraça as rosas, arranhando a região entre o pescoço e os seios. Antes de jogá-las fora, entretanto, a voz de Nacha ressona no campo extradiegético da película, lembrando a Tita uma receita pré-hispânica de codorna ao molho de rosas – ratificando que os laços afetivos entre as duas forjado pela conexão com a comida e com o espaço da cozinha transcende o plano terreno.

É pertinente perceber que aqui as rosas ganham um duplo significado: de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 891-3) em *Diccionario de los símbolos*, a rosa simboliza não só o amor puro – aqui evidenciados pelo amor que Pedro sente por Tita e pelo amor maternal entre a protagonista e a índia Nacha –, mas simboliza também o renascimento e o divino, uma referência a Cristo e o sangue de suas chagas – aqui evidenciados pelo renascimento da chama do amor entre Pedro e Tita e pelo contato da mesma com Nacha num plano espiritual, oferecendo uma dimensão mística à receita de Tita e evidenciando o teor de realismo mágico para o espectador.

Ao ouvir a voz de Nacha, Tita coloca as rosas em um balcão da cozinha para ir buscar os ingredientes e instrumentos necessários para preparar a iguaria. É interessante perceber como a câmera enquadra as rosas em um plano fechado para que o espectador observe a cor das pétalas roseadas. Ao entrar em contato com o sangue de Tita, entretanto, as rosas que antes eram rosadas agora estão vermelhas na medida em que Tita prepara a codorna. No momento de servir a iguaria, dessa vez a câmera nos revela uma mesa enfeitada, com as cores vibrantes da comida em consonância com a luz das velas que iluminam o recinto, oferecendo ao mesmo um ar de sensualidade. A câmera mimetiza o mesmo movimento feito na cena em que Rosaura

serve a sua comida, mas dessa vez percebemos a expressão de aprovação e prazer na face daqueles que degustam a comida de Tita.

A narradora então enuncia que “parecia que tinham descoberto um novo código de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem se sintetizava esta singular relação sexual através da comida” (ARAU, 1992). O amor de Tita por Pedro é traduzido na alquimia culinária que resulta na codorna ao molho das rosas, transformando o que seria um simples alimento em uma força motriz carregada de erotismo. Quando ingerida, a codorna se reconfigura em um intenso afrodisíaco, fazendo com que os personagens sintam uma forte e calorosa onda de excitação.

Sobre o erotismo em consonância com as relações afetivas apresentado no filme, acreditamos ser pertinente nos apoiar em Audre Lorde (2013) e seu texto “Uses of the erotic: the erotic as power” para melhor compreender como Arau estabelece essa dinâmica. De acordo com a estudiosa, o erotismo – e a ideia de dissimulação, da desvalorização e da vulgarização que o acompanha – é um construto social criado pelo patriarcado para oprimir a imagem da mulher e a sua própria sexualidade, conferindo-lhe um poder que, por ameaçar a própria essência masculina (ego e sexualidade), paradoxalmente se volta contra essa mulher “sedutora”. Para Lorde, o erótico é um termo “[...] mal interpretado pelos homens para ser usado contra as mulheres”¹⁹ (LORDE, 2013, p. 54).

A partir dessa perspectiva, é notória a intenção do diretor de subverter esse paradigma ao representar a subjetividade erótica do sujeito feminino sob uma luz positiva, desvinculando-se de uma visão tipicamente masculina (machista) do erótico como viés de depreciação do sujeito e de opressão da sexualidade feminina – representado de forma significativa na narrativa por Elena, que é punida por tal postura ao morrer de forma solitária e sem amor. Assim sendo, voltamo-nos a Lorde (2013) para estabelecer que essa desconstrução da percepção

19 “[...] often been misnamed by men and used against women”.

do erotismo do sujeito feminino proposta pelo diretor se caracteriza como uma forma de representação de poder social, mas que também é político, econômico e acadêmico, articulando a subversão do imaginário social e consolidando o erotismo como não necessariamente relacionado apenas ao sexo, mas a todo um espectro de sentimentos que vivenciamos ao praticar qualquer atividade tão intensamente como sentiríamos se estivéssemos praticando o ato sexual:

O erótico funciona [...] de diversas maneiras, e a primeira vem com o poder que esse erotismo proporciona em consonância com a partilha de qualquer interação com outra pessoa. Compartilhar alegria, seja física, emocional, ou intelectual, gera uma ponte entre os indivíduos servindo como uma base para entender o que não é compartilhado entre eles, diminuindo assim a ameaça da diferença²⁰ (LORDE, 2013, p. 56).

Podemos entender, a partir da perspectiva de Lorde (2013), que o ato de cozinhar – que é uma atividade característica dessa mulher “sedutora” de acordo com as convenções da sociedade patriarcal – em *Como água para chocolate* configura-se como uma atividade erótica, uma vez que ela desperta o prazer e a interação entre os personagens da narrativa.

Finalmente, nota-se que Elena tenta infrutiferamente negar tal sentimento afirmando, sem muita convicção, que a comida está demasiadamente salgada, enaltecendo a repressão de sentimentos e das relações afetivas da matriarca que perpassa até os seus últimos dias de vida. É pertinente observar também a reação de Rosaura diante dessa manifestação espontânea de emoções: a esposa de Pedro, assim como a sua mãe, resiste ao arrebatamento pelo sentimento de paixão provocado pelas codornas e se retira da mesa com a justificativa

20 “The erotic functions [...] in several ways, and the first is in providing the power which comes from sharing deeply any pursuit with another person. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference”.

A vertical stack of several books of various colors (yellow, brown, blue, white) is placed on the top pan of a vintage-style metal scale. The scale's handle and base are visible, and the background is a dark, textured surface. The lighting is dramatic, highlighting the edges of the books and the metallic sheen of the scale.

de estar passando mal. O espectador notará que a sua recusa de permanecer na mesa e sofrer um efeito oposto aos demais, Rosaura recusa a paixão e o amor e se entrega à doença. Essa entrega da personagem reverbera no decorrer da película, visto que após a morte da sua mãe, Rosaura passa a utilizar o mesmo penteado e as mesmas roupas de tons escuros, representando a perpetuação das tradições antiquadas da família De la Garza, ao mesmo tempo que reprova a natureza subversiva de Tita; e se Elena morreu por não querer comer as comidas preparadas por Tita, Rosaura morreu por consequência de severos problemas intestinais, comprovando ser incapaz de nutrir qualquer sentimento afetivo positivo – seja em relação aos seus filhos, marido ou irmã.

CONCLUSÕES

Como podemos perceber a partir de uma primeira análise, *Como água para chocolate* de Alfonso Arau se apresenta como uma película que estabelece diversas maneiras de representação dos (des)afetos através da presença da comida, mostrando-nos como o ato de cozinhar e o espaço da cozinha podem representar algo além da opressão e do aprisionamento do sujeito feminino, mas transformar-se em um ato de subversão, de empoderamento, de liberdade, de amor e de prazer.

A cozinha de Arau torna-se um espaço tomado pela inventividade e pelo realismo mágico proporcionado pela presença da comida, onde a Tita é permitido utilizar os seus saberes e sabores culinários para, através do poder de nutrir o corpo e o espírito, dar vida às suas múltiplas subjetividades: seja ela amante, seja ela provedora, seja ela artista.

REFERÊNCIAS

ARAU, Alfonso (dir.). **Como água para chocolate**. Com Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torné e Yareli Arizmendi. México/1992, Miramax.

ATWOOD, Margaret. **The edible woman**. London: Virago Press, 2009.

BEATLES. **Strawberry Fields Forever**. London: EMI – Abbey Road Studios. (4:07). Disponível em Spotify.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los simbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

HIGHMORE, Bem. “Bitter after taste: affect, food and social aesthetics”. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (eds). **The affect theory reader**. London: Duke University Press, 2010.

LORDE, Audre. “Uses of the erotic: the erotic as power”. In: LORDE, Audre. **Sister outsider: essays and speeches**. Berkeley: The Crossing Press, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SARAIVA, Juracy I. A. “O imaginário na representação do amor: *Como água para chocolate*”. In: PINO, Dino del. **Semiótica: olhares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SCEATS, Sarah. **Food, consumption and the body in contemporary women’s fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VERMEER, Johannes. **The Milkmaid**. 1658. Pintura, óleo sobre tela, 46 x 41 cm. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2344> e <https://artsandculture.google.com/story/eQVhb89R45GfJg> . Acesso em: 06 jan. 2023.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Auricélio Soares Fernandes

Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB) na área de Estudos Comparados (Linha de Pesquisa de Literatura, Cultura e Tradução). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Inglesa (2011) pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é Professor Adjunto I de Língua e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba (Campus III, Guarabira - PB) e Professor no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, onde desenvolve pesquisas nas linhas de pesquisa de Literatura Comparada e Intermidialidade e Literatura e Hermenêutica. Tem interesse / pesquisa nas áreas de Literaturas Estrangeiras Modernas, Estudos Comparados, com ênfase em Literatura, Cinema, Televisão e outras mídias, o Gótico, o Romantismo anglo-americano e a Literatura da Era Vitoriana. Integrante dos grupos de Pesquisa FICÇÕES (Ficção e Produção de sentido) e Literatura, Cultura visual e Ensino, ambos do CNPq.

Contato: asf@servidor.uepb.edu

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2733282184152767>

Jenison Alisson dos Santos

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, onde desenvolveu uma pesquisa sobre as potencialidades do discurso gastronômico sob uma perspectiva de gênero na área de Literatura Latino-Americana Contemporânea. Tem experiência nos estudos literários que contemplam as dimensões metaficcionalis em suas formas teórica e prática, nos estudos feministas e de gênero, nos estudos de literatura infanto-juvenil contemporânea, nos estudos de teoria *queer*, assim como na área de Audiovisual - com ênfase nos estudos de adaptação e de intermidialidade.

Contato: jenison.alisson@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3551769966528415>

SOBRE AUTORES E AUTORAS

Aline Oliveira do Nascimento

Mestranda em Literatura e Intermidialidade pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba. Graduada em Letras – Habilitação em Língua Inglesa pela Universidade Estadual da Paraíba. Tem interesse em pesquisas que envolvem a área de estudos comparativos e de literatura e cinema.

Contato: nascimento-aline@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0965215899663276>

Caroline Estevam de Carvalho Pessoa

Graduada em Letras com Habilitação em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERJ). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É professora substituta no curso de Letras Inglês na Universidade Federal Rural do Semi-Árido. Sua pesquisa é voltada para o diálogo entre os autores Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin enquanto abordagem de leitura para a obra *The Handmaid's Tale*.

Contato: caroline.pessoa07@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7813869911512409>

Elisângela Araújo Silva

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba; mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande; especialista em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba onde se formou em Letras – habilitação em Língua Portuguesa e bacharelado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo Impresso. Atua como revisora de texto e professora de IES; é professora da educação básica na rede municipal de Campina Grande/Pb. Desenvolve orientação na formação em graduação e pós-graduação voltadas para pesquisa em literatura, participa de projetos de leitura para educação básica como parte do fomento à formação de leitores; premiada com professora em concurso nacional de redação, tem textos publicados em livros e revista voltados para a educação.

Contato: eliaraujo@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8487096548215694>

Herbert Sousa de Araujo

Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), atuou como professor da educação básica na rede municipal da mesma cidade. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na área de Estudos Literários. Tem como interesse principal a relação entre Literatura, Sociedade e História.

Contato: herbertsousadearaujo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9901351468389309>

Leandro Rodrigues da Silva

Graduando em Letras – Habilitação em Língua Inglesa (2022) pela Universidade Estadual da Paraíba.

Contato: leandro.rxdrigues@mgjal.com

Natália da Silva Duarte

Graduada em Letras – Habilitação em Língua Inglesa (2022) pela Universidade Estadual da Paraíba.

Contato: nataliaduartedepp@gmail.com

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem e mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professor de literatura de língua inglesa do curso de Letras-Inglês e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atuando, a partir do dialogismo, na área de concentração em Estudos da Literatura Comparada. Sua pesquisa é voltada à interseccionalidade entre religião e sexualidade na literatura contemporânea de língua inglesa.

Contato: orison.junior@ufrn.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1809881374621615>

Wilson de Carvalho Silva Araújo

Graduado em Letras-Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba. Foi bolsista de iniciação científica PIBIC/CNPq/UEPB pelas cotas 2019/2020 e 2020/2021 com projetos sobre a representação feminina na literatura estadunidense. Tem foco em pesquisas das áreas de Estudos de Gênero, Literatura em Língua Inglesa e Cinema.

Contato: nbr.wilson97@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5218946612385796>

ÍNDICE REMISSIVO

A

abordagens críticas 12
amplitude discursiva 15

C

comparativismo 10

D

desenvolvimento intelectual 77

F

fundamentalismo patriarcal 10, 13

G

gênero literário 11, 16, 17

H

histórias 63, 67, 69, 72, 109, 110, 111, 117
histórias principais 109

I

intertextualidades 14, 93

L

leitura simbólica 9, 11, 108
líderes estatais 34
linguagem cinematográfica 77, 88, 107, 136
literatura 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 31, 32,
55, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 67, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 80, 83, 91, 124, 137, 138, 139
literatura comparada 10, 31
literatura infantil 11, 60

M

manifestações culturais 56
monstro humanizado 8, 11, 75

mulher 21, 22, 30, 35, 36, 37, 39, 40, 41,
43, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 60, 67,
83, 85, 115, 117, 119, 133, 134
mulheres 18, 19, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 34,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47,
48, 49, 51, 52, 53, 71, 115, 133, 140
mulheres papéis 34

N

narrativa audiovisual 35, 122

O

obras literárias 10, 15, 61, 70, 83, 89

P

patamar artístico 124
perspectiva literária distópica 10
produção artística 123
própria sexualidade 133

R

referências culturais 57
relações dialógicas 10, 15
romance homônimo 12
romances 8, 10, 13, 15, 17, 21, 25, 124
romances distópicos 8, 10, 13, 21

S

sentimentos metafísicos 122
signos ideológicos 15
sociedade contemporânea 123
subjetividade humana 11
sujeitos femininos 10

V

valores socioideológicos 14

www.pimentacultural.com

ESTUDOS COMPARADOS EM LITERATURA E OUTRAS ARTES

leituras possíveis

