



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

ARTICULAÇÕES DA PARÓDIA NA COLEÇÃO DEVORANDO SHAKESPEARE

Caio Antônio Nóbrega

João Pessoa – Paraíba

2023

Caio Antônio Nóbrega

ARTICULAÇÕES DA PARÓDIA NA COLEÇÃO DEVORANDO SHAKESPEARE

Tese apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL – CCHLA – UFPB), como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo.

João Pessoa – Paraíba

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

N754a Nóbrega, Caio Antônio.

Articulações da paródia na coleção Devorando
Shakespeare / Caio Antônio Nóbrega. - João Pessoa,
2023.

189 f. : il.

Orientação: Genilda Azerêdo.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Paródia. 2. Metaficção. 3. Literatura brasileira
contemporânea. 4. Interculturalidade. 5.
Intermedialidade. 6. Intertextualidade. 7. Shakespeare,
William, 1564-1616. I. Azerêdo, Genilda. II. Título.

UFPB/BC

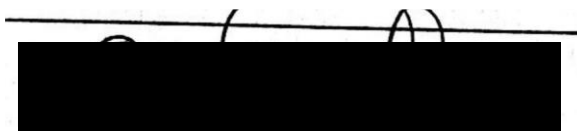
CDU 82-7(043)

Tese intitulada “Articulações da paródia na coleção Devorando Shakespeare”, do doutorando Caio Antônio Nóbrega, defendida em 28/02/2023, como condição para a obtenção do título de Doutor em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Genilda Azerêdo – UFPB
(Orientadora)



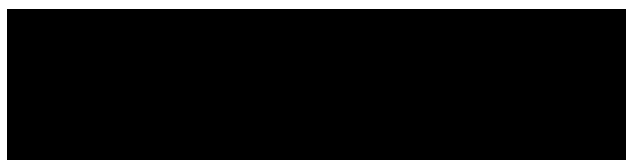
Prof. Dra. Edvânea Maria da Silva – IFPE
(Avaliadora externa)



Prof. Dra. Rosangela Neres Araújo da Silva – UEPB
(Avaliadora externa)



Prof. Dra. Lucia Fátima Fernandes Nobre – UFPB
(Avaliadora interna)



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB
(Avaliador interno)

João Pessoa – Paraíba

2023

AGRADECIMENTOS

A minha avó, Geralda Medeiros Nóbrega. Atenção, todos!: a culpa por essa tese é em grande medida dela: primeiro, por ter me dado meu primeiro livro de literatura, mas também por ter desbravado o universo acadêmico, abrindo espaço, em meio a tantas dificuldades, para que eu pudesse estar aqui hoje.

À professora Genilda Azerêdo, por ter, ao longo de uma parceria de mais de uma década, não apenas me orientado, mas me inspirado de forma substancial em relação ao professor e ao orientador que eu quero ser. Genilda sempre me deu muita segurança para trilhar os caminhos da academia, guiando-me com muita paciência e delicadeza. Além disso, foi com ela que eu aprendi que, em meio aos estudos acadêmicos, não podemos perder nunca o amor pela própria literatura.

À professora Elinês Oliveira, responsável por minha paixão por Shakespeare ainda no início de minha graduação.

À professora Lucia Nobre, por ter estado tão presente, desde a graduação, em todas as etapas de minha formação acadêmica, sempre de forma muito acolhedora e sábia, com comentários precisos que certamente fizeram toda a diferença.

À professora Anna Stegh Camati, pela presença muito importante no exame de qualificação.

Às professoras Edvânea Maria da Silva e Rosangela Neres e ao professor Luiz Antonio Mousinho, pela leitura crítica detalhada dessa tese.

Aos meus grandes amigos – em ordem alfabética para evitar intrigas: Eli Nascimento, Emerson Ramos, Fabrício Medeiros, Leonardo Vasconcelos e Severina Ferreira da Costa (Nena).

Minha vida e minha saúde mental não seriam as mesmas sem vocês. Obrigado por todo o apoio – e pelo *bullying* corretivo, quando necessário – durante os anos do doutorado.

A todas/os as/os profissionais de saúde que trabalharam arduamente, durante meses, para assegurar minha recuperação.

A todos os colegas e professores do PPGL, que de alguma forma estiveram presentes em todos esses anos de pós-graduação. Sinto-me muito honrado em ter feito mestrado e doutorado neste programa.

Ao CNPq, pela bolsa, essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Essa tese constitui um estudo acerca da paródia nos três romances que compõem a coleção *Devorando Shakespeare*, publicada no Brasil entre os anos 2006 e 2007. São eles: *Trabalhos de amor perdidos* (2006), de Jorge Furtado, que retoma a trama da peça homônima de Shakespeare; *A décima segunda noite* (2006), de Luis Fernando Verissimo, intertexto construído a partir da comédia *Noite de Reis*; *Sonho de uma noite de verão* (2007), de Adriana Falcão, escrito com base nos eventos da celebrada peça que empresta seu título à narrativa brasileira. Em relação a essas narrativas, são analisados desdobramentos metaficcionais em três níveis de articulação – cultural, textual-verbal e midiático. Além disso, argumentamos que cada um desses níveis está conectado a um *ethos* específico da paródia, o que resultou em discussões sobre devoração intercultural, crítica intertextual – na forma de uma ficção teórico-crítica – e memória intermediária. Nosso referencial teórico-metodológico é composto especialmente pelas discussões de Hutcheon (2000), Rose (1979) e Dendith (2000), no que diz respeito à paródia; por Currie (1995), Hutcheon (1980) e Waugh (1984), em relação à metaficção; por Al-Shara (2009), Fux e Moreira (2008) e Greaney (2006), sobre os postulados da ficção teórico-crítica; e por Bruhn (2016), Rajewsky (2012) e Wolf (2011), em relação à intermedialidade. A partir das análises feitas, foi possível concluir que a paródia é uma estratégia criativa repleta de nuances e substancialmente complexa: os entre-lugares que nutrem a paródia possibilitam diversas novas possibilidades interpretativas, diversas novas chaves de entrada e de saída para as obras, que podem ser muito importantes em meio às distorções e aos novos arranjos visuais decorrentes da reflexividade da casa de espelhos que caracteriza os textos metaficcionais da coleção *Devorando Shakespeare*.

Palavras-chave: paródia; metaficção; literatura brasileira contemporânea; interculturalidade; intertextualidade; intermedialidade; Shakespeare.

ABSTRACT

This thesis aims at studying parody in the three novels that constitute the Devorando Shakespeare collection, published in Brazil between 2006 and 2007. The novels are *Trabalhos de amor perdidos* (2006), by Jorge Furtado, which parodies Shakespeare's *Love's Labour's Lost*; *A décima segunda noite* (2006), by Luis Fernando Verissimo, an intertext based on the comedy *Twelfth Night*; *Sonho de uma noite de verão* (2007), by Adriana Falcão, which parodically reconstructs the events of *A Midsummer Night's Dream*. In relation to these narratives, metafictional developments are analyzed in three different levels of articulation – cultural, textual-verbal and medial. Furthermore, we argue that each level is connected to a specific *ethos* of parody, which results in discussions about intercultural devouring, intertextual criticism – in the form of a theoretical-critical fiction – and intermedial memory. Our analysis is supported by critical and theoretical principles drawn especially from Hutcheon (2000), Rose (1979) and Dendith (2000), regarding parody; from Currie (1995), Hutcheon (1980) and Waugh (1984), in relation to metafiction; from Al-Shara (2009), Fux and Moreira (2008) and Greaney (2006), on the postulates of theoretical-critical fiction; and from Bruhn (2016), Rajewsky (2012) and Wolf (2011), in relation to intermediality. We were able to conclude that parody is a very complex creative strategy, full of nuances: the in-betweenness that nourishes parody allows for several new interpretative possibilities, several new reading keys for entering the novels, which can be very important when we consider the distortions and the new visual arrangements that result from the reflexive house of mirrors that characterizes the metafictional texts of the Devorando Shakespeare collection.

Keywords: parody; metafiction; contemporary Brazilian literature; interculturality; intertextuality; intermediality; Shakespeare.

RESUMEN

Esta tesis constituye un estudio acerca de la parodia en los tres romances que componen la colección *Devorando Shakespeare*, publicada en Brasil entre los años 2006 y 2007. Son los títulos: *Trabalhos de Amor Perdidos* (2006), de Jorge Furtado, que se retoma la trama de la obra misma de Shakespeare; *A Décima Segunda Noite* (2006), de Luis Fernando Verissimo, intertexto constituido a partir de la comedia *Noite de Reis*; *Sonho de uma noite de verão* (2007), de Adriana Falcão, escrito basada en los eventos de la celebrada obra que presta su título a la narrativa brasileña. En relación a esas narrativas, son analizadas desdoblamientos metaficcionales en tres niveles de articulación – cultural, textual y mediático. Allá de eso, argumentamos que cada uno de esos niveles está conectado a un ethos específico de la parodia, o que resultó en discusiones sobre la devoración intercultural, crítica intertextual – en la forma de una ficción teórico crítica – y memoria intermediática. Nuestro referencial teórico metodológico es compuesto especialmente por las discusiones de Hutcheon (2000), Rose (1979) y Dendith (2000), en lo que concierne a la parodia; por Currie (1995), Hutcheon (1980) y Waugh (1984), en relación a la metaficción; por Al-Shara (2009), Fux e Moreira (2008) y Greaney (2006), sobre los postulados de la ficción teórico crítica; y por Bruhn (2016), Rajewsky (2012) y Wolf (2011), en relación a la intermedialidad. A partir de los análisis hechos, fue posible concluir que la parodia es una estrategia creativa repleta de matices y sustancialmente compleja: los entre lugares que nutren la parodia posibilitan diversas nuevas posibilidades interpretativas, diversas nuevas claves de entrada y de salida para las obras, que pueden ser muy importantes en el medio a las distorsiones y a los nuevos arreglos visuales resultantes de la reflexividad de la casa de los espejos que caracteriza los textos metaficcionales de la colección *Devorando Shakespeare*.

Palabras clave: parodia; metaficción, literatura brasileña contemporánea; interculturalidad; intertextualidad; intermedialidad; Shakespeare.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Paródia e devoração (inter)cultural.....	6
1.1. (Disputas sobre) Definição.....	14
1.2. O mesmo, porém ironicamente diferente.....	20
1.2.1. Ironia.....	24
1.2.2. Metaficção.....	27
1.2.3. <i>Ethos</i>	31
1.3. Observações sobre o ethos devorador da paródia em um sonho brasileiro de uma noite de verão.....	34
1.3.1. Shakespeare e sua(s) localização(ões) cultural(ais).....	36
1.3.2. Antropofagia, paródia e desobediência epistêmica.....	40
1.3.3. Seu Bui.....	44
2. Críticas (inter)textuais.....	51
2.1. Articulações textuais.....	55
2.2. Um sonho teórico-crítico de ficção: ou “como compreender essa doideira?”.....	63
2.2.1. “Nunca tinha visto trama assim confusa”.....	64
2.2.2. Sobre as “visões estapafúrdias” da comédia.....	71
2.2.3. Píramo e Tisbe no jogo de espelhos da metaficção.....	74
2.3. A ficção teórico-crítico e paródica de um papagaio brasileiro shakespeariano.....	78
2.3.1. Estéticas reflexivas.....	80
2.3.2. Sobre os doze dias de festinhas paródicas.....	85
2.3.3. (Des)Arranjos de gênero.....	87
2.4. <i>Trabalhos de amor perdidos</i> , trabalhos de crítica e teoria encontrados: um romance-tese?.....	92
2.4.1. Estruturando teoria e crítica no romance.....	94
2.4.2. Introduzindo Shakespeare, sua obra e seu teatro.....	97
2.4.3. Afetos shakespearianos – entre a literatura e a academia.....	99
2.5. Crítica textual, paródia e divulgadores shakespearianos.....	103
3. Memórias (inter)midiáticas.....	105
3.1. Articulações midiáticas.....	108
3.2. Midialidades e adaptabilidades nos trabalhos de amor shakespearianos de Jorge Furtado.....	119
3.2.1. Um mundo de mídias.....	120
3.2.2. Shakespeare, midialidade e adaptabilidade.....	124
3.2.3. Possibilidades e restrições midiáticas.....	129
3.3. “Atrás de um corpo que lhes sirva”: literatura, Shakespeare e midialidades em <i>Sonho de uma noite de verão</i> , de Adriana Falcão.....	139
3.3.1. Literatura e/como mídia.....	140

3.3.2. Referências midiáticas.....	141
3.3.3. Referências intermediáticas.....	144
3.3.4. Referências intramidiáticas.....	147
3.4. O som e a fúria de um papagaio shakespeariano: uma leitura intermediática de <i>A décima segunda noite</i> – sim, de <i>A décima segunda noite</i>	153
3.4.1. Sobre prestígio artístico, contrabando de arte sacra, um sarcófago verde e amarelo e outras questões midiáticas.....	154
3.4.2. Sons, ruídos, vozes, música e um papagaio.....	159
3.4.3. “E como se não bastasse tudo isso... acabou a fita”.....	165
3.5. Memória midiática, paródia e papagaios shakespearianos.....	170
Considerações finais.....	172
Referências.....	175

Introdução

Essa tese constitui um estudo acerca da paródia nos três romances que compõem a coleção *Devorando Shakespeare*, publicada no Brasil entre os anos 2006 e 2007. Entendemos que esses três romances atuam de forma substancialmente paródica no processo de releitura de três comédias escritas pelo dramaturgo inglês renascentista William Shakespeare. A primeira obra da coleção, *Trabalhos de amor perdidos* (2006), de Jorge Furtado, retoma a trama da peça homônima de Shakespeare. Luis Fernando Verissimo é o escritor de *A décima segunda noite* (2006), intertexto construído a partir da comédia *Noite de Reis*. O terceiro e último romance da coleção, *Sonho de uma noite de verão* (2007), foi escrito por Adriana Falcão, tendo como base os eventos da celebrada peça que empresta seu título à narrativa brasileira.

Como textos paródicos, os três romances brasileiros não se vinculam às peças shakespearianas através de uma perspectiva de fidelidade de enredos. Uma das principais características da paródia, pois, é a instalação da diferença em meio a uma contiguidade: embora as narrativas brasileiras tenham como base enredos e personagens shakespearianos, esses são alvos diretos da paródia, sendo transformados e atualizados através de uma perspectiva contemporânea. Desde já, é importante destacar que, em nossa perspectiva, a paródia não pode ser vista como parasitária ou derivativa. Em relação a esta estratégia criativa, alinhamo-nos especialmente com o entendimento de Linda Hutcheon (2000), para quem a paródia é uma forma de imitação criativa, que marca claramente a diferença através de inversões irônicas; tais inversões, porém, nem sempre ocorrem às custas do texto parodiado.

No romance de Jorge Furtado, primeiro publicado na coleção, a trama que envolve o Rei Ferdinando de Navarra e os nobres de sua corte, da comédia *Trabalhos de amor perdidos*, foi transportada para o Brasil, para a Londres e para a Nova York do início do século XXI. Neste romance, acompanhamos Robin, o narrador brasileiro, que recebe uma bolsa de estudos de uma fundação destinada a popularizar a obra de William Shakespeare. Juntamente a outros personagens, como o canadense Galvin e o estadunidense Duck, Robin faz um pacto para se dedicar integralmente aos estudos e à contemplação filosófica, longe de tentações causadas por mulheres – pacto igualmente estabelecido pelo Rei Ferdinando, já no primeiro ato da peça shakespeariana. Em ambos os textos, tais projetos são afetados por complicadas relações desenvolvidas pela formação de diversos casais de estudiosos do teatro de Shakespeare.

Em *A décima segunda noite*, segundo romance da coleção, Luis Fernando Verissimo traz para a Paris dos anos 1980 e 1990 os acontecimentos improváveis que cercam um casal de

irmãos gêmeos. Nesta narrativa, os irmãos Violeta e Sebastião, imigrantes ilegais em busca de melhores condições de vida, acabam se separando na alfândega francesa; na comédia shakespeariana, Viola e Sebastião são vítimas de um naufrágio e também passam pela mesma situação de afastamento. No romance, o reino fictício da peça shakespeariana, Ilíria, torna-se o salão de beleza com ambientação brasileira Illyria, onde Violeta precisa se travestir de homem (passando a se chamar César) para poder trabalhar, por uma idiossincrasia não explicada de seu patrão, Orsino. Viola, em *Noite de Reis*, também se traveste e adota o nome de Cesário, passando a servir Orsino, Duque de Ilíria. Se os encontros e desencontros amorosos, no texto de Verissimo, seguem relativamente à risca os mesmos do texto shakespeariano, a maior diferença entre romance e peça é a escolha de Henri, um papagaio francês de ascendência brasileira, como narrador da obra contemporânea. Capaz de falar francês, português e inglês (mesmo que com um sotaque horrível, segundo o próprio), Henri narrará os acontecimentos que observou do alto de seu poleiro no salão Illyria, a partir de onde contribui, como elemento de decoração tropical, para a ambientação brasileira do local.

No romance *Sonho de uma noite de verão*, terceira e última narrativa a compor a coleção Devorando Shakespeare, Adriana Falcão transporta para as ruas de Salvador, durante o carnaval baiano, os acontecimentos que, na peça de Shakespeare, antecedem um casamento da nobreza, marcado por encontros e desencontros amorosos entre dois casais, que vagam por um bosque povoado por elfos e fadas. Teseu, Duque de Atenas, e Hipólita, Rainha das Amazonas, são atualizados como um candidato a senador e uma ex-atriz, que protagonizarão uma cerimônia de casamento bastante espetacularizada, sendo o centro das atenções da imprensa nos camarotes do carnaval soteropolitano. Também Lisandro e Demétrio são políticos no romance brasileiro, fazendo com que as idas e vindas amorosas ironicamente espelhem as trocas de partidos e favores escusos do mundo político. Também a recuperação do elemento fantástico, a partir da atuação das fadas e elfos, acentua a sensação de vale tudo, que marca a festa de carnaval e a narrativa de Falcão. No romance, temos ainda a figura de Seu Bui, dono de um bar, que, sob determinadas condições, incorpora o espírito de William Shakespeare. É esse personagem, através de uma inventividade literária, quem encontra solução para os conflitos e confusões que se estabelecem ao longo da narrativa.

Comum aos três romances, há um projeto de releitura irônica e ambivalente das peças shakespearianas, a partir da composição de novos textos com contornos tipicamente brasileiros – personagens, espaços, eventos (a exemplo do carnaval), etc –, que configura uma marca do fazer paródico da coleção. Ao longo dessa tese, o fazer paródico é entendido como um espaço privilegiado para trocas e fluxos de energia criativa, onde o cruzamento de fronteiras textuais,

mediáticas e culturais acaba por celebrar de forma bastante reflexiva o potencial múltiplo da literatura, sua inesgotável fonte de possibilidades. A paródia na coleção *Devorando Shakespeare*, pois, ao passo que dá novo fôlego às comédias shakespearianas, propondo novas formas de leitura para elas, configura também um substancial mecanismo – de fato, uma poética e política estéticas – capaz de refletir sobre diversas questões acerca da criação artística, especialmente a literária.

Na análise das articulações paródicas presentes nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, privilegiamos os movimentos e deslocamentos através dos quais a paródia institui um ambiente em que a literatura reflete de forma substancial sobre si mesma. Nesse sentido, a paródia é aqui entendida como uma das mais relevantes estratégias de criação metaficcional, tendo um elevado potencial para refletir sobre questões literárias a partir de diferentes perspectivas, a exemplo das perspectivas cultural, textual e midiática. Nas análises dos romances, diversas outras questões poderiam ter sido abordadas. Entendemos, porém, que um trabalho de tese como esse se beneficia ao adotar um norte analítico – aqui, a relação entre a paródia e prática de uma literatura reflexiva –, a fim de que os recortes propostos possam posteriormente ser reunidos na forma de mosaico significativo e coeso.

Nessa perspectiva, a tese se divide em três capítulos. No primeiro, intitulado “Paródia e devoração (inter)cultural”, apresentamos diversas questões teóricas sobre a paródia, especialmente em relação às disputas acerca da definição para essa estratégia criativa e da proximidade entre a paródia e conceitos correlatos como ironia e metaficção. Além disso, discutimos a questão do *ethos* da paródia, dado muito importante para as análises das narrativas brasileiras. Ainda nesse capítulo, propomos uma análise do *ethos* devorador da paródia no romance *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão. Argumentamos que através de um processo de desobediência epistêmica com caráter antropofágico e descolonial, a escritora brasileira articula uma paródia intercultural que recria William Shakespeare como um personagem da narrativa, na figura de Seu Bui, pondo o dramaturgo inglês sob escrutínio no ambiente carnavalizado e ambivalente do romance. Diferentemente da narrativa de Falcão, não percebemos, nos outros dois romances da coleção *Devorando Shakespeare*, desenvolvimentos substanciais em relação a uma prática paródica intercultural, no sentido de que não há elementos suficientes para uma análise em relação a um *ethos* devorador e que também tenham claras repercussões de ordem metaficcional.

No segundo capítulo, intitulado “Críticas (inter)textuais”, oferecemos uma análise acerca do *ethos* crítico da paródia em meio a encontros e desencontros textuais. Para tanto, são apresentadas algumas questões relativas à intertextualidade e como, em textos paródicos e

metaficcionais, a interrelação entre textos pode se configurar através de um substancial imbricamento entre o discurso literário e discursos provenientes da crítica e da teoria literária. Nesse sentido, observamos os romances da Coleção Devorando Shakespeare como exemplos de um modelo de ficção teórico-crítica, que simultaneamente engendram uma prática ficcional e uma certa teorização sobre tal prática. O primeiro romance analisado é *Sonho de uma noite de verão*, com uma atenção especial destinada à sua própria construção ficcional, bem como a reflexões sobre o gênero comédia, em geral, e, mais especificamente, acerca da comédia shakespeariana e ao resgate do metateatro shakespeariano na narrativa brasileira, com reverberações capazes de iluminar a própria prática paródica realizada por Falcão. A seguir, analisamos *A décima segunda noite*, especialmente em relação à sua estética reflexiva – capaz de comentar metaficcionalmente sobre sua própria constituição como uma narrativa literária –, a questões relativas ao carnaval na literatura e a arranjos de gênero que caracterizam personagens nos textos brasileiro e inglês. Por fim, analisamos *Trabalhos de amor perdidos*, aquele que talvez seja, dentre as narrativas da coleção, o romance que mais substancialmente se volta em direção a discursos teórico-críticos. A profusão de estratégias utilizadas – como a adoção de características da escrita acadêmica no romance, a exemplo de notas de rodapé e de uma bibliografia, bem como comentários reflexivos que trazem diversos aspectos introdutórios acerca de Shakespeare, sua época e seu teatro e também noções sobre Shakespeare e uma questão afetiva – nos fazem questionar: será esse um romance-tese?

No terceiro e último capítulo, intitulado “Memórias (inter)midiáticas”, investigamos o *ethos* memorialístico da paródia em meio a articulações entre mídias. Buscamos iluminar os pontos de contato entre a paródia – representativa de um fazer literário reflexivo e metaficcional – e a representação de mídias e de midialidades nas narrativas, que contribuem para a paródia realizada e abrem novas possibilidades interpretativas, novas chaves de leitura para os romances da coleção Devorando Shakespeare. Em um primeiro momento, analisamos *Trabalhos de amor perdidos*, especialmente em relação a adaptabilidades e midialidades shakespearianas decorrentes de questões, no romance, ligadas ao teatro, à novela ilustrada, ao rádio e a um website, que trazem à tona a midialidade dessas mídias e da própria narrativa literária que as contém, em termos de seu potencial e de suas restrições comunicativas. A seguir, na análise de *Sonho de uma noite de verão*, propomos uma divisão entre referências inter- e intramidiáticas, a fim de argumentar que as referências intramidiáticas ao teatro e à poesia, através de um resgate memorialístico e paródico dessas formas midiáticas, estão substancialmente associadas ao próprio William Shakespeare. Por fim, analisamos questões relativas à midialidade sonora em *A décima segunda noite*, em que destacamos o fato de que o processo de imitação formal da

midialidade do gravador de voz tem influência na narrativa não somente em termos de eventos relatados, mas também no discurso narrativo (na estrutura do próprio romance). Além disso, refletimos sobre o que significa, nos termos paródicos de uma repetição diferencial, um papagaio shakespeariano.

Pelo que foi exposto, pode-se dizer que essa tese é primordialmente um trabalho de crítica literária, destinado a analisar as diversas articulações paródicas nos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Onde foi preciso e possível, adicionamos também reflexões teóricas sobre as possibilidades da paródia em níveis intercultural, intertextual e intermediário. Além disso, em alguns momentos, as comédias shakespearianas foram convidadas a adentrar esse trabalho, mas sempre com o intuito claro de jogar luz sobre a análise dos romances brasileiros.

Com votos de boa leitura, esperamos que essa tese possa não apenas ser devorada, deglutida e digerida, mas também suscitar outros olhares e provocar novos diálogos.

Capítulo 1: Paródia e devoração (inter)cultural

A paródia é uma importante estratégia criativa que tem caracterizado, ao longo da história, diversas práticas artísticas, em geral, e literárias, em particular. O fazer paródico torna evidente o fato de que a linguagem verbal (bem como outras linguagens semióticas, quando pensamos no contexto de outras artes) não é totalmente original ou livre de influências. Esse caráter dialógico da linguagem torna-se particularmente evidente quando inserido em um ambiente paródico, pois o jogo entre presença, ausência, rasura, revisão e reescrita de dois ou mais discursos, ou ainda de dois ou mais textos, que de alguma forma se contrapõem e dialogam, é o motor que faz funcionar as engrenagens criativas da paródia.

No contexto literário, pode-se pensar na paródia como uma forma de escrita a – pelo menos – duas mãos. Talvez o caso mais facilmente perceptível seja aquele em que um autor, a fim de escrever seu texto, parodia uma obra anteriormente publicada. Isso é o que ocorre nos três romances que compõem a coleção *Devorando Shakespeare*: cada um desses textos deve sua gênese tanto ao dramaturgo inglês, que escreveu as peças que foram o alvo e o ponto de partida da paródia realizada, quanto aos escritores brasileiros, que atualizaram em um contexto brasileiro contemporâneo enredos e personagens shakespearianos.

Nesse sentido, deve-se sempre ter a consciência de que a paródia não envolve apenas uma repetição pura e simples de um texto ou de um discurso anterior. Até mesmo porque quando há a citação de um discurso em um contexto paródico, ele inevitavelmente sofre modificações: a marca da paródia, pois, é justamente a instauração da diferença em meio à semelhança. Afinal, ao repetirmos as palavras de outrem, acabamos por torná-las também um pouco nossas: nossa própria qualidade vocálica insere um ruído diferente, uma nova marca, em meio a uma contiguidade.

Simon Dendith (2000, p. 3-4), argumenta que, por um lado, nossas palavras nunca são inteiramente nossas, devido ao caráter dialógico que caracteriza as práticas de linguagem. O mesmo estudioso afirma que, por outro, ao repetirmos as palavras de alguém, nós temos uma capacidade de atuação maior do que aquela de um papagaio, ao colocarmos nossa marca de diferença naquilo que é repetido. Dessa forma, pode-se argumentar que, embora todo uso linguístico envolva um certo grau de imitação, a paródia se distingue de outras estratégias criativas ao dar uma certa inflexão àquilo que é repetido ou, poderíamos dizer, recontextualizado – inflexão essa que costuma carregar certa dose de ironia, exagero,

transformação, comicidade, inversão, etc. E, desde já, um adendo: não devemos jamais subestimar o potencial paródico de um papagaio literário.

Antes de começarmos a elaborar uma definição para a paródia, vale a pena perguntar: mas o que pode ser parodiado? Para Nil Korkut (2005), podem ser parodiados: (1) um texto ou o estilo pessoal de um autor; (2) um gênero literário; e (3) discursos. No caso de paródia de um texto, temos a atualização de um enredo anterior em um outro contexto, como observamos nos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*, que se constituem a partir de histórias desenvolvidas anteriormente em três comédias escritas pelo dramaturgo inglês. Ainda, o estilo de um autor pode ser parodiado, a exemplo do que Adriana Falcão faz em seu *Sonho de uma noite de verão*, ao resgatar da peça shakespeariana a fala em versos para alguns personagens.

Como paródia de um gênero literário, podemos citar a paródia de contos de fada através da qual Oscar Wilde escreveu *The Happy Prince and Other Tales* (1888) and *A House of Pomegranates* (1891). Nas narrativas que compõem esses dois volumes, Wilde faz uso de diversos elementos que caracterizam o gênero conto de fadas, a exemplo de espaços como castelos e florestas, marcação temporal indefinida, elementos mágicos ou fantásticos como decisivos para os enredos, etc, mas os atualiza em meio a uma atmosfera, por vezes, macabra que é uma marca da subversão paródica direcionada ao gênero literário. A paródia é ainda levada adiante através da inserção de outras questões que, a princípio, não estão diretamente articuladas ao gênero, a exemplo de reflexões de ordem metaficcional que estão presentes em contos como “The birthday of the infant” e “The nightingale and the rose”.

Korkut (2005, p. 16) apresenta a paródia de discurso como aquela direcionada “à linguagem que caracteriza qualquer atividade ou grupo filosófico, social, profissional, religioso, político, ideológico, etc”¹². Para Korkut, esse é o tipo de paródia que melhor se articula às práticas literárias pós-modernas. Especialmente no romance, cuja plasticidade permite acomodar uma grande diversidade de discursos, esse tipo de paródia funciona como uma forma de expor todos os discursos como construtos passíveis de serem desconstruídos e questionados, o que impede que algum assuma qualidades dominantes ou faça reivindicações de ser o mensageiro de uma verdade absoluta. Na coleção *Devorando Shakespeare*, por exemplo, diversos discursos são acionados a fim de serem parodiados. No segundo capítulo, discutiremos como isso ocorre em relação aos discursos da teoria e da crítica literárias.

¹ Esta e as demais traduções são de responsabilidade do autor da tese.

² “towards language that characterizes any philosophical, social, professional, religious, political, ideological, etc. activity or group”.

A divisão proposta por Korkut é bastante didática e reveladora das práticas paródicas que podem ser encontradas na literatura. Convém ressaltar, porém, que, em um mesmo texto literário, podem coexistir os três tipos de paródia. De acordo com Robert Phiddian (1997, p. 683), “[u]ma paródia complexa pode envolver não apenas um objeto estético em particular, mas muitos tipos de discurso dentro de sua própria estrutura, [...] [como em uma] sopa intertextual”³.

A complexidade é, pois, uma das principais características da paródia, uma vez que tal estratégia criativa envolve – como será discutido adiante – uma dimensão formal de encontros e desencontros entre textos e/ou discursos, e uma dimensão pragmática, vinculada a questões como intencionalidade na codificação e competência leitora na decodificação da paródia. Além disso, deve-se ser considerado ainda o aspecto ideológico que assinala a atualização paródica, pois várias são as maneiras em que o texto paródico pode (re)tratar aquilo que foi parodiado.

Qualquer que seja o tipo de paródia, a relação entre texto paródico e texto, gênero literário ou discurso parodiado nunca é possível de ser antevista ou adivinhada. A paródia é, afinal, “uma forma literária substancialmente ambígua, que tem se manifestado ao longo da história com diversas características, intenções e funções”⁴ (Korkut, 2005, p. 1). Especialmente a intencionalidade da paródia diz respeito ao que teóricos da literatura convencionaram tratar como sendo o seu *ethos*. Ainda nesse capítulo, teremos uma seção dedicada a essa questão. Já pode ser adiantada, porém, a informação de que o *ethos* da paródia pode variar de um tratamento extremamente respeitoso e reverencial a até uma ridicularização desdenhosa daquilo que é parodiado.

A complexidade da paródia pode ser evidenciada ainda pela série de faculdades que devem ser acionadas pelo receptor do texto paródico no processo de interpretação, a exemplo das competências linguística, retórica, artística e ideológica (Azevedo, 2018, p. 148). Em uma situação ideal, a complexidade da paródia é desbravada por um leitor experiente, com certo repertório de leitura, que conheceria as obras de fundo e realizaria uma sobreposição de textos, em que o texto parodiado mediará o processo de recepção do texto paródico (Hutcheon, 2000, p. 94).

Um texto paródico, afinal, só pode ser lido como uma paródia quando percebemos um texto, um estilo, um gênero literário ou um discurso sendo parodiado, bem como uma intencionalidade em realizar a paródia. Caso essa percepção não ocorra, o texto será lido

³ “A complex parody can involve not just a particular aesthetic object, but many kinds of discourse within its own structure, [...] [as in an] intertextual soup.”

⁴ “a highly ambiguous literary form that has manifested itself throughout history with widely varying features, intentions, and functions”.

somente por seu valor nominal, sem que o receptor considere a gama de significados e interpretações que são instauradas quando um texto paródico é percebido como tal. A consciência de que há um discurso paródico, um discurso parodiado e uma intenção por trás da paródia é um importante indício de que os sentidos na paródia não são estáticos ou estáveis. Pelo contrário, eles são sempre relacionais, pois

[é] uma questão de relação e de constante referenciação entre a paródia e seu modelo, entre o texto presente e uma variedade de outros textos. Não podemos ler uma paródia como uma paródia sem a consciência de como ela difere de seu modelo e o que ela própria pretende ser na superfície. A experiência do leitor acerca dessas relações é crucial, pois a paródia não pode operar sem a consciência do diálogo entre textos e discursos⁵ (PHIDDIAN, 1997, p. 684-685).

Ao longo das seções desse primeiro capítulo, essas primeiras questões aqui levantadas, bem como diversas outras acerca da paródia – a exemplo da relação próxima entre ironia e paródia e de uma exposição das principais definições para paródia formuladas por teóricos da literatura – serão retomadas e aprofundadas. Agora, convém realizar uma breve exposição de caráter histórico sobre a paródia e práticas correlatas com as quais a paródia se associou ao longo dos séculos. Tal exposição, é importante ressaltar, não é de forma alguma exaustiva, pois os usos da paródia variaram não apenas ao longo do tempo, mas também de uma localidade a outra. Há variações e especificidades para a paródia em diferentes tradições nacionais literárias, a exemplo da antropofagia no Brasil.

De um ponto de vista histórico, é importante ressaltar que, embora a paródia por vezes seja associada mais diretamente à contemporaneidade ou à literatura pós-moderna, ela já vem sendo realizada e definida desde a Antiguidade Clássica. De acordo com Dendith (2000, p. 10), o primeiro uso do termo *parodia* remonta à *Poética* de Aristóteles, em que se refere a um poema narrativo, de tamanho moderado, utilizando a métrica e o vocabulário dos poemas épicos, com uma temática mais leve ou satírica. Percebe-se que essa definição para paródia não condiz com a que temos atualmente. De qualquer maneira, já na Antiguidade Clássica, pode-se perceber uma aproximação conceitual com as definições de paródia atuais, já que “escritores gregos e posteriormente romanos usam o termo e seus cognatos gramaticais para se referir a uma prática

⁵ It is a matter of relation and constant cross-reference between the parody and its model, between the present text and a variety of other texts. We cannot read parody as parody without being aware of how it differs from its model and what it itself purports to be on the surface. The reader's experience of relation is crucial, for parody cannot operate without the awareness of dialogue between texts and discourses.

mais ampla de citação, não necessariamente humorística, em que escritores e falantes fazem alusões a textos anteriores⁶” (Dendith, 2000, p. 10).

De fato, a paródia era parte importante e integral das práticas literárias e artísticas greco-latinas. Em sua reconstituição histórica, Dendith (2000, p. 45) afirma que “a Atenas do século V demonstrava uma extraordinária tolerância e apreço pela paródia”⁷. Tal apreço se comprova pelo fato de que um texto paródico, na forma de uma peça satírica, costumava acompanhar aquilo que é considerado o auge da arte clássica, a saber, as trilogias trágicas. Também Aristófanes, em suas comédias, é apontado por Dendith como um dramaturgo praticante de paródia. No mundo latino, o estudioso aponta que a paródia tinha um papel central na prática literária de escritores como Sêneca e Luciano.

No mundo medieval, as práticas paródicas eram direcionadas especialmente à esfera religiosa. De acordo com Dendith (2000, p. 50), “[o] que talvez pareça mais surpreendente sobre as formas paródicas medievais é o fato de que [os autores] focaram nos textos mais sagrados da cultura, a saber, a Bíblia e a liturgia”⁸. Tais práticas envolviam desde uma prática mais sutil de paródia alegórica a uma reorganização da ordem de palavras de frases da Bíblia a fim de se obter um efeito cômico.

A partir da percepção da existência de uma subversão do discurso religioso e a instauração de uma realidade invertida – de um mundo de cabeça para baixo –, Mikhail Bakhtin (1987) cunhou o termo carnavalização, para se referir a práticas literárias de caráter eminentemente paródico. Ida Lucia Machado (2004, p. 80) afirma que a paródia na literatura faz parte dos convencionalmente chamados “discursos carnavalizados”. Paródia e carnavalização compartilham o potencial de derrubar ou de reformar as fronteiras entre textos, gêneros e discursos, abrindo espaço para outras vozes. Para a estudiosa,

[a] escrita se transforma, ao receber traços de comportamentos que são próprios ao carnaval-festa. A paródia comporta esse tipo de escrita que inclui, entre outras coisas: (i) toques de familiaridade [...]; ii. “*mésalliances*” ou combinações bizarras; (iii) excentricidades “legalizadas” e sobretudo (iv) a profanação do que é sagrado (MACHADO, 2004, p. 80).

⁶ “Greek and subsequent Roman writers [...] use the term and its grammatical cognates to refer to a more widespread practice of quotation, not necessarily humorous, in which both writers and speakers introduce allusions to previous texts”.

⁷ “fifth-century Athens displayed an extraordinary tolerance and enjoyment of parody”.

⁸ “What perhaps seems most surprising about medieval parodic forms is that they are focused on the most sacred texts of the culture, namely the Bible and the liturgy”.

Para Azevedo (2018, p. 144) “[o] mundo jocoso e invertido representado no carnaval medieval e renascentista, tal como apreendido na visão de Bakhtin, aproxima-se [...] da parodização pós-moderna, mormente em seu pendor à oposição à cultura oficial, autoritária, séria, dogmática”, especialmente quando consideramos as discussões teóricas sobre a paródia esboçadas por Linda Hutcheon.

Estudiosos da literatura também fazem referência à ‘*imitatio*’ renascentista como uma estratégia correlata à paródia. A arte renascentista, pois, teve como um de seus principais nortes a imitação da arte clássica grega e romana. No processo de imitação, o modelo clássico atuava como um parâmetro a ser copiado, porém não de forma passiva ou subserviente. De acordo com Peter Burke (2008), o intuito dos artistas renascentistas era assimilar o modelo clássico, para igualá-lo ou até mesmo aperfeiçoá-lo. Compreende-se a predominância da imitação nessa época pelo fato de que não eram correntes os conceitos de originalidade e gênio criativo, que, por sua vez, vieram a influenciar e a ser muito apreciados pelos artistas românticos em séculos posteriores.

Tal como a imitação, a paródia resgata um modelo anterior para ter sua existência, seja um discurso, um texto, um gênero literário. Diferentemente da estratégia renascentista, porém, a paródia se instaura a partir de uma marca da diferença, não da semelhança. Em outras palavras, a paródia, ao mobilizar “um campo de tensões insatisfeitas, [...] difere da imitação justamente por acentuar suas diferenças em relação às fontes parodiadas, os excessos e as carências que não se resolvem na atualização paródica” (Azevedo, 2018, p. 152).

Dendith (2000, p. 29) aponta que a paródia contemporânea e a imitação são formas correlatas, pois em ambas há um resgate do passado a fim de se responder a questões do presente. Elas diferem, porém, na forma em que tal resgate é realizado: hoje, o estudioso aponta que costuma haver uma relação mais polêmica entre os textos precursores e os textos que os atualizam. Isso se dá especialmente através da prática de ‘*writing back*’, que pode ser entendida como uma escrita de resistência que desafia, escrutiniza e parodia a textualidade anterior em relação a questões como classe, gênero, raça, etc.

Com o advento do Romantismo no século XVIII, as noções de gênio criativo, originalidade e singularidade passaram a ser defendidas como nortes para a produção artística. Embora saibamos do caráter dialógico da linguagem e dos diversos resgates intertextuais das produções artísticas – ou seja, nada do que falamos ou escrevemos pode ser considerado como totalmente novo –, as noções românticas ligadas à originalidade tiveram, e ainda têm, forte influência na nossa cultura. Isso faz com que Linda Hutcheon (2000, p. 3-4) afirme, por exemplo, que a paródia, em certo grau, ainda precisa de defensores: “A paródia tem sido

chamada de parasita e derivativa. [...] O que fica evidente a partir desses ataques é a força contínua de uma estética romântica, que valoriza ideais de genialidade, originalidade e individualidade”⁹.

Avançando alguns séculos, chegamos ao final do século XX e início do século XXI, em que temos as publicações que costumam ser referidas como literatura contemporânea ou como literatura pós-moderna. A Coleção Devorando Shakespeare está inserida dentro desse contexto, uma vez que foi publicada entre os anos de 2006 e 2007.

Em linhas gerais, a literatura publicada nas últimas décadas tem sido caracterizada fortemente por um resgate de textos e de discursos do passado, atualizados em obras contemporâneas de diversas formas. Houve um movimento em direção à autorreflexividade na literatura, que “traz à tona outros modos de discurso, outras formas possíveis de entender o mundo. Daí a maior ou menor inclusão da paródia, da imitação, do pastiche ou do plágio nos romances”¹⁰ (Dendith, 2000, p. 175).

De fato, há uma grande proximidade entre as práticas literárias contemporâneas e a paródia como uma estratégia criativa, especialmente no que concerne às questões de autorreflexividade e de ironia (questões essas que também serão alvo de nossa atenção mais à frente). Nesse sentido, Azevedo (2018, p. 139), resgatando a discussão da teórica canadense, afirma:

Considerando a recorrência da paródia na contemporaneidade, Hutcheon trabalha com a hipótese de que esse impulso generalizado do pós-modernismo para o paródico [...] [corroborou] dois aspectos fundamentais à arte desde o Modernismo: a ironia e a autorreflexividade.

Embora a paródia, de certa forma, ainda possa dividir as opiniões de críticos e de estudiosos da literatura – com alguns a vendo como um sintoma da morte do romance ou da literatura, enquanto outros a veem como uma excelente forma de renovação (Waugh, 1984) –, parece inegável o fato de que o impulso paródico está de fato presente em diversas manifestações artísticas ao longo da história. Parece inegável também o fato de que o fazer paródico está fortemente calcado nas práticas artísticas da contemporaneidade: percebem-se textos e discursos do passado (e do próprio presente) sendo constantemente alvo de escritores e artistas parodistas, a fim de refletir, questionar e responder a demandas contemporâneas.

⁹ “Parody has been called parasitic and derivative. [...] What is clear from these sorts of attacks is the continuing strength of a Romantic aesthetic that values genius, originality, and individuality”.

¹⁰ “which draws into view other modes of discourse, other possible ways of understanding the world. Hence the greater or lesser inclusion of parody, imitation, pastiche or plagiarism in these novels”.

A forte presença dessa estratégia criativa na arte e nas práticas discursivas do presente faz com que estudiosos da área se refiram à ubiquidade da paródia na contemporaneidade. Hutcheon (2000), por exemplo, refere-se a “nossa cultura profundamente paródica”¹¹ (p. xiii), à “ubiquidade [da paródia] em todas as artes desse século”¹² (p. 1) e a “sua onipresença hoje”¹³ (p. 29). Também Machado (2004, p. 81) faz referência a esse fenômeno, quando afirma:

A paródia é muito mais usada do que comumente se pensa. Ela está nas publicidades, nos filmes, nas histórias em quadrinhos, na pintura, na literatura... Ela pode ser vista em “larga escala”, quando estamos diante de um novo discurso, que foi inteiramente reconstruído sobre as “cinzas” do primeiro, objeto da paródia.

Como será discutido em mais detalhes nas seções seguintes deste capítulo, são inúmeras as formas pelas quais o texto paródico pode se relacionar com textualidades precursoras. Em relação à extensão, por exemplo, a paródia pode ser direcionada a todo um corpo de trabalho de um escritor, a somente uma obra, ou ainda a apenas uma frase célebre. Sobre a atitude do texto paródico em relação àquilo que é parodiado, pode-se ter desde uma celebração respeitosa de um passado literário a uma destruição debochada desse mesmo passado. É fato, pois, que a ubiquidade dessa estratégia criativa atualmente é responsável por uma grande variedade de textos e possibilidades paródicas. Nesse sentido, Dendith (2000, p. 183) adverte aos críticos de que cada texto paródico deve ser analisado individualmente, tendo o crítico o cuidado de considerar suas individualidades.

Outra consequência facilmente perceptível é a proliferação de estudos e de teorias que buscam abarcar o fenômeno da forte presença da paródia na cultura contemporânea. Para Korkut (2005, p. 6-7), o interesse crescente pela paródia na atualidade pode ser explicado, por um lado, pela grande quantidade de objetos de arte que se constituem parodicamente; por outro, por movimentos provenientes de dentro dos próprios universos da teoria e da crítica literária: desde os formalistas e Bakhtin, diversas foram as correntes epistemológicas que buscaram refletir sobre a paródia. E é importante ressaltar que tais reflexões ocorreram em diferentes níveis: por exemplo, questões formais já foram postas em discussão; a política cultural da paródia, que envolve o campo ideológico, costuma ser alvo de debate; e também a relação entre paródia e leitor, na esfera dos estudos da recepção.

Na posição de crítico literário, pois, há a necessidade de se ter consciência sobre a riqueza e a diversidade conceitual existentes nos estudos sobre a paródia. Não à toa, Hutcheon

¹¹ “our pervasively parodic culture”.

¹² “[parody’s] ubiquity in all the arts of this century”.

¹³ “its omnipresence today”.

(2000, p. 109) argumenta que qualquer estudo moderno sobre a paródia, a fim de ser capaz de responder à complexidade dos próprios fenômenos que analisa, deve ir além de ortodoxias específicas, não se fixando em apenas uma corrente da teoria literária. Levando isso em consideração, na próxima seção deste primeiro capítulo, serão apresentadas algumas das principais discussões teóricas sobre a paródia que circularam nas últimas décadas, com uma atenção especial dada a como diferentes estudiosos têm percebido a paródia, proposto definições para ela e a utilizado em diferentes empreendimentos analíticos, em especial no campo dos estudos literários.

1.1. (Disputas sobre) Definição

Dentre os principais estudos sobre a paródia publicados nas últimas décadas, podemos citar, em ordem cronológica de publicação: *Parody/meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, de Margaret Rose, em 1979; *Paródia, paráfrase & cia*, de Affonso Romano de Sant'Anna, em 1980; *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette, em 1982; *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, de Linda Hutcheon, em 1984; e *Parody*, de Simon Dendith, em 2000.

Como se pode perceber, há uma predominância de estudos sobre a paródia em um contexto de produção anglófono. Como publicação nacional, no formato de livro, podemos destacar apenas o estudo de Sant'Anna, no qual a paródia ainda divide espaço com estratégias correlatas como a paráfrase, a estilização e o pastiche. De certa forma, isso responde por certa falta de material teórico que verse de forma mais aprofundada sobre algumas práticas paródicas específicas, a exemplo da antropofagia em contexto brasileiro. Nessa tese, no que for possível durante a análise dos romances, buscaremos articular as discussões sobre a paródia e essa forma de devoração literária, que intitula a própria coleção estudada.

Nesta seção do primeiro capítulo, serão apresentadas algumas das principais discussões e debates sobre definições para a paródia articuladas nas últimas décadas. Convém ressaltar que os aspectos teóricos sobre essa estratégia criativa, tal como propostos por Hutcheon, serão expostos de forma mais detalhada na seção seguinte, posto que a teoria da estudiosa canadense ocupa lugar central no entendimento sobre paródia que guiará a análise dos romances brasileiros.

Começemos, pois, com a contribuição do teórico francês Gérard Genette. Em *Palimpsestos*, Genette insere a paródia em meio a um universo de práticas de recuperação textual que ele caracteriza como transtextuais. Observando relações formais entre textos que

criam significados através de imitação e de transformação, bem como considerando ou não uma função satírica, o estudioso propõe distinções terminológicas bastante precisas para estratégias criativas como paródia, travestimento, charge e pastiche. Dessa forma, a paródia difere do travestimento por realizar um tipo de transformação textual jocosa, enquanto o travestimento opera através da sátira. Por outro lado, a paródia se distingue do pastiche, pois ela realiza uma transformação textual, enquanto o pastiche propõe uma relação de imitação textual.

Genette (2010, p. 38) defende sua precisão terminológica ao afirmar que “[a] palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a sátira de um estilo”. A fim de evitar essa grande confusão terminológica, Genette propõe um conceito de paródia bastante restrito, como sendo “o desvio pela transformação mínima” (p. 39).

A vinculação da paródia a uma prática de transformação mínima entre textos não abarca boa parte da literatura comumente vista como paródica, a exemplo dos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Nesses romances, personagens, espaços e enredos são substancialmente transformados e atualizados para contextos brasileiros contemporâneos. Dessa forma, a definição estrita de Genette não será adequada aos propósitos analíticos deste trabalho, embora seja inegável sua contribuição para a área, especialmente quando se considera a exposição das relações formais que os textos podem apresentar entre si.

Em contexto anglófono, um estudo pioneiro sobre a paródia foi proposto por Margaret Rose (1979), no livro *Parody/meta-fiction*. Nele, Rose articula a prática paródica a duas grandes diretrizes: o efeito cômico e o caráter reflexivo ou metaficcional decorrente da atualização de um texto anterior. Para a teórica, a paródia literária pode ser definida como “a refuncionalização crítica de um material literário anterior com efeito cômico”¹⁴ (Rose, 1979, p. 35). O caráter metaficcional da paródia se explica pelo fato de que ela “oferece um ‘espelho’ para a ficção, na forma irônica da imitação da arte na arte, bem como por referências mais diretas a escritores, livros e leitores”¹⁵ (Rose, 1979, p. 65).

Convém ressaltar que aqui não concordamos necessariamente com a defesa de Rose em relação a uma obrigatoriedade cômica na paródia. Basta olharmos para um romance como *Trabalhos de amor perdidos*, de Jorge Furtado, para percebermos que os efeitos da paródia podem ser diversos, não tendo necessariamente um viés cômico. Por outro lado, o aspecto metaficcional defendido pela estudiosa encontra guarida nas análises dos romances brasileiros

¹⁴ “the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect”.

¹⁵ “provides a ‘mirror’ to fiction, in the ironic form of the imitation of art in art, as well as by more direct references to these authors, books, and readers”.

aqui desenvolvidas. Tal como argumentado por Rose (1979, p. 72), veremos que, na coleção *Devorando Shakespeare*, o espelho que a paródia direciona a textos e discursos anteriores não é apenas mimético, mas dialético: “[p]ersonagem, escritor e leitor são todos simultaneamente os alvos e as ferramentas da sátira [paródica]”¹⁶.

A questão da “refuncionalização crítica”, presente na definição de Rose, será exposta em maior profundidade quando falarmos sobre o *ethos* crítico da paródia, muito presente nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Agora, importa ressaltar dois aspectos gerais da teoria de Rose. O primeiro deles é o fato de que a teórica aponta a mudança epistemológica como sendo uma função da paródia: em meio a um universo repleto de familiaridade, o texto paródico instaura a diferença e “anuncia a entrada em cena de um novo conhecimento”¹⁷ (Rose, 1979, p. 75). Como veremos, esse novo conhecimento pode ser até mesmo sobre os escritores e os textos parodiados, sobre o próprio William Shakespeare e sua obra, bem como sobre os papéis por eles ocupados no universo literário contemporâneo.

Por fim, merecem ser destacados ainda os dados de abertura e de ambiguidade da paródia, de acordo com Rose. Para a estudiosa, “o caráter aberto dos argumentos criados na paródia, através de contradições e sobreposições, é explorado pelo parodista para criar ambiguidade, ou para demonstrar que o processo de criação literária não está acabado, estando aberto a um desenvolvimento subsequente”¹⁸ (Rose, 1979, p. 82-83).

Em 1980, Linda Hutcheon defende e publica sua tese de doutorado, intitulada *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, que configura um primeiro passo em direção ao estudo da literatura reflexiva ou metaficcional. Nesta, a estudiosa já assinalava o caráter reflexivo da paródia, então colocada em meio a um rol de estratégias metaficcionais, como *mise en abyme*, jogos linguísticos e a tematização dos processos de escrita e de leitura em narrativas literárias. Em 1984, Hutcheon aprofunda suas reflexões teóricas acerca da paródia: *A Theory of Parody* traz diversos aspectos que notadamente marcaram o panorama teórico e influenciam até hoje as análises críticas de obras paródicas.

Talvez a maior virtude do trabalho de Hutcheon seja o fato de que ela partiu das próprias obras paródicas – tendo como foco especial aquelas do século XX – a fim de propor sua teoria e sua definição para o fenômeno paródico. E as próprias obras demonstraram um aspecto interessante acerca da paródia no século XX (que continua também no século XXI), que é o

¹⁶ “Character, author and reader are all simultaneously the targets and the tools of [parodic] satire”.

¹⁷ “announcing the entrance of new knowledge on stage”.

¹⁸ “the ‘open-ended’ character of the arguments created in the parody by its contradiction and supersession of other has often been exploited by the parodist to create ambiguity, or to show the process of literary creation to be unfinished and open for further development”.

fato de que ela não mais precisa ter um elemento cômico ou ridicularizar seu alvo a fim de se instaurar. Pelo contrário, a paródia pode ter uma atuação bastante diversa: ela pode homenagear uma obra anterior, pode propor uma revisão crítica, pode querer manter viva na memória dos leitores algum aspecto discursivo do passado, pode ensinar ludicamente a sua audiência aspectos da teoria e da crítica literária – e pode, claro, ridicularizar com as mais cortantes palavras aquilo que seleciona como seu alvo.

Isso faz com que a paródia tenha o que Hutcheon considera como um *ethos* em branco [a blank *ethos*], que precisa ser analisado caso a caso, a cada leitura crítica que se faz de uma obra paródica. Por essa razão, a estudiosa assinala que qualquer teoria que procure conceituar a paródia deve fazê-lo a partir de um entendimento amplo, que considere toda a complexidade dessa estratégia criativa. Por isso mesmo, Hutcheon (2000, p. 6, 7) propõe a seguinte definição para paródia: “a paródia é [...] repetição com distância crítica, que marca a diferença ao invés da semelhança, [...] [através de um] jogo irônico com diversas convenções”¹⁹.

Em *A theory of parody*, que será apresentado em mais detalhes na seção seguinte, Hutcheon ainda oferece um vasto vocabulário para se referir à complexidade de atuação dessa estratégia criativa, que pode vir a auxiliar críticos literários que analisam obras paródicas. De acordo com a teórica, paródias podem revisar, inverter, trans-contextualizar, reciclar, sintetizar, retrabalhar, etc, qualquer forma de discurso codificado, seja um discurso propriamente, ou ainda um texto, um estilo ou um gênero literário.

Em contexto brasileiro, Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia*, também faz uma aproximação entre a paródia e o dado metaficcional da literatura, apontando-a, mais precisamente, como um efeito metalinguístico, como uma linguagem que fala de uma outra linguagem. Em suas palavras, existe, de fato, uma consonância entre paródia e práticas artísticas modernas: “a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”(Sant’Anna, 1991, p. 7).

Para o estudioso brasileiro, a paródia é uma estratégia criativa que envolve um jogo entre presença e ausência de um ou mais textos parodiados no texto paródico. Esse jogo causa um efeito de deslocamento — discursos e textos são deslocados de seus contextos e propósitos iniciais —, que pode vir a inaugurar um novo paradigma através da diferença instaurada. Como instauradora da diferença, pois, a paródia se distingue da paráfrase e da estilização. De acordo com Sant’Anna (1991, p. 48), “a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização,

¹⁹ “Parody is [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity, [...] [through an] ironic playing with multiple conventions”.

o desvio tolerável. Entre elas há um parentesco evidente no eixo das similaridades. A paródia é a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação”.

Diversos aspectos da discussão teórica de Sant’Anna ainda poderiam ser destacados, a exemplo de a paródia ser vista como um processo em que há a leitura a duas vozes — o que a torna um discurso duplamente codificado; a dependência de o leitor do texto paródico ter um repertório cultural considerável, a fim de que a paródia seja percebida como uma paródia; ou ainda de a paródia ser uma marca de uma maturidade discursiva. Mais relevante, porém, parece ser sua recomendação de que o crítico literário deve fazer um uso flexível dos conceitos apresentados, a fim de não enrijecer ou empobrecer sua análise. Do analista, pois, exige-se “uma construção e uma invenção teórica à altura dos textos que surgirem” (Sant’Anna, 1991, p. 82).

Por fim, convém apresentar outra importante contribuição para os estudos sobre paródia, feita por Simon Dendith (2000) em seu livro *Parody*. Nele, Dendith articula a paródia em relação à intertextualidade, às marcas e influências que um novo texto sofre do conjunto de textos que o precede. Para o estudioso, há dois níveis de intertextualidade, que podem ocorrer consciente e inconscientemente. Como exemplo de práticas intertextuais inconscientes, ele cita os jargões, frases feitas, gírias, clichês, etc, que acabam repetidamente aparecendo em novos textos produzidos. A paródia, por outro lado, configura-se como uma prática intertextual bastante consciente, pois nela há o embate ou o abraço de dois textos ou discursos. Acompanham-na ainda nesse grupo a citação, a referência, a imitação, o pastiche, etc.

Em sua definição, Dendith (2000) procura unir essa dimensão intertextual da paródia à atuação da paródia no mundo. Ou seja, o estudioso busca conciliar seu entendimento sobre a paródia como um tipo de alusão intertextual ao fato de que essa estratégia criativa tem implicações sociais e ideológicas, ao fato de que ela desenvolve uma política cultural. Em suas palavras: “A paródia inclui qualquer prática cultural que ofereça uma imitação relativamente polêmica e alusiva a outra produção ou prática cultural”²⁰ (Dendith, 2000, p. 9).

Para Dendith, as grandes diferenças terminológicas e conceituais que marcam os estudos sobre a paródia são resultado da própria complexidade inerente a essa estratégia criativa. Tais diferenças são consequência de percepções diversas que os estudiosos têm acerca da política cultural da paródia – se ela é essencialmente conservadora ou subversiva. Refletindo sobre essas questões, Dendith (2000, p. 10) afirma que só é possível dizer que a paródia não é “essencialmente” nada. Pelo contrário, de acordo com o estudioso, deveríamos substituir o

²⁰ “Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice”.

vocabulo ‘paródia’, no singular, por formas culturais paródicas, já demarcando uma pluralidade: “‘A paródia’ deveria ser vista não como uma prática ou um gênero fácil e firmemente definível, mas como uma coleção de práticas culturais que são todas mais ou menos paródicas”²¹ (Dendith, 2000, p. 19).

Assim como Sant’Anna, Dendith também chama a atenção de críticos literários acerca da complexidade conceitual característica dos estudos de paródia. Quando consideradas a complexidade inerente às formas paródicas bem como a ubiquidade do fenômeno e a variedade de possibilidades de atualização paródicas que existem na contemporaneidade (e que existiram ao longo da história), seria bastante infrutífera a tentativa de elaborar uma definição única e inequívoca para a paródia. Por isso, muito mais produtivo do que entrar no campo das disputas pela definição, é a própria formulação ou a adoção de uma perspectiva teórica, por parte do crítico, que esteja de acordo com o foco de sua análise.

Diversos são os desdobramentos e os entrelugares paródicos que podem ser percebidos nos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Seria impossível considerá-los todos em exaustão, em nível cultural, social, ideológico, estético, etc. Dessa forma, a fim de que se possa propor a realização de uma análise de forma mais substancial, fazem-se necessários uma escolha, um recorte. E aqui escolhemos os desdobramentos paródicos que envolvem a dimensão reflexiva e metaficcional dessa estratégia criativa. Especificamente em relação à coleção estudada, veremos ainda que o aspecto metaficcional está particularmente ligado à figura de William Shakespeare e ao conjunto de sua obra.

Dessa forma, acreditamos que o corpo teórico elaborado por Hutcheon – especialmente em relação à paródia, mas também quando consideramos suas contribuições nos campos da metaficção e da intermedialidade – é aquele que melhor pode dar suporte à análise que aqui pretendemos realizar. Atendido o conselho de Dendith, deixemos claro que também ouviremos o conselho de Sant’Anna: se a teoria de Hutcheon será o principal norte teórico dessa tese, contribuições de outros teóricos e estudiosos também serão acolhidas e ajudarão na condução das análises das narrativas brasileiras. Afinal, a paródia – especialmente como a percebemos nos três romances analisados – é um fenômeno muito complexo a fim de ser observado pela lente de apenas uma corrente teórica.

Com essa consciência, observemos a seguir, em mais detalhes, alguns importantes elementos da teoria da paródia elaborada por Hutcheon, como sua proximidade com a ironia e o *ethos* em branco ou variável dos textos paródicos. Esses conceitos serão acionados

²¹ “‘Parody’ should be thought of, not as a single and tightly definable genre or practice, but as a range of cultural practices which are all more or less parodic”.

posteriormente durante a análise dos romances, a fim de que possamos examinar de forma mais minuciosa o funcionamento e as diversas funções desempenhadas pela paródia na coleção *Devorando Shakespeare*.

1.2. O mesmo, porém ironicamente diferente

A paródia ocupa um lugar central no corpo teórico produzido pela estudiosa canadense Linda Hutcheon. Além do já citado *A theory of parody* (2000), a teórica também publicou *Irony's edge* (1994), que se configura como um estudo bastante robusto sobre a ironia – elemento essencial para a realização paródica. Além disso, questões relativas à paródia na literatura e em outras artes e mídias também são tratadas em *Narcissistic narrative* (1980) e *A theory of adaptation* (2006).

A centralidade da paródia no pensamento de Hutcheon se explica pela percepção da estudiosa de que essa estratégia criativa é aquilo que chega mais próximo de unir a arte produzida no século XX – e aqui podemos adicionar também o século XXI. Em suas palavras: “acredito que agora podemos ver que a paródia ofereceu um importante posicionamento ideológico (assim como um traço formal) que uniu a arte do século XX”²² (Hutcheon, 2000, p. xii). Como traço formal, podemos entender o impulso de resgatar textos, gêneros literários e discursos anteriores a fim de, a partir deles, produzir algo novo. Como posicionamento ideológico, entendamos a transgressão autorizada realizada por textos paródicos, marcadamente ambivalente, que instaura a diferença em meio à semelhança.

Em uma de suas definições para paródia, Hutcheon (2000, p. 6) afirma: “A paródia é repetição com distância crítica, que marca a diferença ao invés da similaridade”²³. De fato, a instauração da diferença é um ponto central para a concepção de paródia desenvolvida pela teórica. O dado de diferença, nesse sentido, é o que distingue a paródia de outras estratégias retóricas: a metáfora, diferentemente da paródia, por exemplo, ocorre através de uma relação de semelhança. A instauração da diferença na paródia, porém, não ocorre necessariamente através de uma negação daquilo que é parodiado. Em uma outra definição de Hutcheon (2000, p. 6), nesse sentido, ela afirma que a paródia “é uma forma de imitação, mas uma imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”²⁴.

²² “I think we can now see that parody has provided an important ideological positioning (as well as a formal trait) that has united the art of the twentieth century”.

²³ “Parody is [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”.

²⁴ “is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text”.

Embora considere e discuta brevemente algumas paródias mais antigas – a exemplo de *Don Quixote*, narrativa renascentista que parodia a tradição de romances de cavalaria –, Hutcheon direciona seu olhar teórico para as formas paródicas do século XX. A própria estudiosa tem consciência de que seu foco na paródia do século XX é um forte indício da impossibilidade de um conceito único e trans-histórico para essa estratégia criativa.

Talvez o principal diferencial da teoria de Hutcheon seja o fato de que ela partiu de uma observação direta das obras paródicas contemporâneas, procurando ouvir o que tais obras poderiam informar sobre as mais diversas práticas, atitudes e formas de realização que envolvem o fazer paródico. E a partir da observação desses textos paródicos, Hutcheon percebeu que sua definição para paródia precisaria ser mais neutra e abrangente: nela, não poderiam necessariamente estar presentes o dado do ridículo ou um viés cômico – características que comumente são associadas ao fazer paródico –, pois diversas paródias contemporâneas não partilham dessas características.

Uma definição mais abrangente e neutra para a paródia implica, portanto, que tal estratégia criativa acabará tendo um campo de atuação mais amplo e abarcando mais obras, que passam a ser vistas como paródicas. Assim, Hutcheon (2000, p. 6) percebe, na paródia contemporânea, uma “ampla gama de propósitos”²⁵, que está diretamente relacionada às diversas possibilidades do *ethos* paródico, ou seja, aos diversos intentos de enunciação dos textos paródicos, que devem ser contemplados em uma definição para a estratégia criativa. Dessa forma, Hutcheon (2000, p. 37) propõe a seguinte definição:

[A paródia é] imitação com distância crítica irônica, cuja ironia pode cortar dos dois lados. Versões irônicas ‘trans-contextualizadas’ e inversões são suas principais operações formais, e o alcance do *ethos* pragmático varia da ridicularização desdenhosa à homenagem reverencial.²⁶

O fato de que a paródia pode ter uma relação tão diversa em relação àquilo que parodia está presente na própria etimologia da palavra. No grego, *parodia* é um termo composto pelo prefixo *para* e pelo substantivo *odos*. O caráter textual ou artístico da paródia já está demarcado em *odos*, que significa canção. O prefixo *para*, por sua vez, tem dois significados, que trazem ideias de oposição e de continuidade. De acordo com Hutcheon (2000, p. 32):

²⁵ “broad range of intent”.

²⁶ “it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of ‘trans-contextualization’ and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic *ethos* is from scornful ridicule to reverential homage”.

O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. [...] No entanto, *para* em grego também pode significar “ao lado de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. É esse segundo e negligenciado sentido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de forma bastante proveitosa para discussões de formas de arte modernas²⁷.

Outro aspecto muito relevante da teoria de Hutcheon – que já consta em uma das definições citadas anteriormente – é o fato de que a paródia se constitui a partir de duas dimensões: uma formal e uma pragmática. A dimensão formal ou estrutural da paródia diz respeito às relações entre dois textos, que de alguma forma se relacionam. Por vezes, as análises de obras paródicas se debruçam exclusivamente sobre esse aspecto. Embora de extrema importância, uma análise formal de como dois textos se relacionam em uma paródia não consegue responder pela complexidade dessa estratégia criativa. Afinal, a paródia também é composta por uma dimensão pragmática; para Hutcheon (2000, p. 22):

Quando falamos de paródia, não nos referimos apenas a dois textos que se interrelacionam de alguma forma. Também indicamos uma intenção de parodiar uma outra obra (ou conjunto de convenções), bem como um reconhecimento dessa mesma intenção e uma habilidade para encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia²⁸.

Tratar da dimensão pragmática da paródia significa, pois, considerar uma intencionalidade por parte do parodista em realizar a paródia e acreditar que o receptor será capaz, em uma situação ideal, de perceber tal intenção, assim como captar exatamente o que foi parodiado no texto paródico, a fim de realizar sua interpretação. Para que a intenção do parodista se realize, o leitor deverá ler e interpretar seu texto como sendo uma paródia. É possível, por exemplo, assistir ao filme *O Rei Leão* sem saber que ele é uma paródia de uma tragédia shakespeariana. Mas quando se consideram os elementos de *Hamlet* presentes nesse texto audiovisual, bem como o fato de que há uma intenção em resgatá-los na animação, abre-se uma série de novas possibilidades interpretativas. É muito importante, pois, que as paródias sejam lidas como paródias.

²⁷ “The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned - that of ‘counter’ or against. Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. [...] However, *para* in Greek can also mean ‘beside’, and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast. It is this second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody in a way most helpful to discussions of modern art forms”.

²⁸ When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody.

A complexidade que marca o processo de recepção de um texto paródico tem sido uma das razões pelas quais as paródias têm sido apontadas como elitistas, de difícil interpretação. Para essa questão, Hutcheon argumenta que se, por um lado, a paródia de fato está nos olhos do receptor – no sentido de que o leitor deve ter um repertório cultural que lhe permita identificar o texto paródico como uma paródia –, por outro, diversas vezes a paródia atua no processo de formação desse mesmo receptor:

Aqui, a paródia frequentemente se articula a vozes narrativas manipuladoras, abertamente se dirigindo ao receptor inscrito, ou disfarçadamente direcionando o leitor a uma posição a partir da qual o significado pretendido (o reconhecimento e a posterior interpretação da paródia, por exemplo) poderá ser alcançado [...]. É interessante que essa autoconsciência quase didática sobre o processo de enunciação (a produção e a recepção de um texto) levou à valorização da figura do leitor na crítica contemporânea²⁹.

Além da exigência de um repertório cultural por parte do leitor, a paródia também é acusada de elitismo por um suposto esquecimento ou distanciamento do mundo, ao ser uma estratégia de criação literária que se volta sobremaneira em direção à própria literatura e a outras expressões artísticas. O argumento sobre o elitismo na paródia, nesses termos, pode ser refutado pelo simples fato de que hoje não se entende mais a literatura como um espelho que reflete a realidade do mundo empírico; pelo contrário, textos literários metaficcionais e paródicos demonstram, cada vez mais, que a literatura tem grande potencial para se debruçar e problematizar os discursos que são criados e recebidos nesse mundo. Além disso, Hutcheon (2000, p. 115-116) argumenta que

o “mundo” não desaparece no “tráfego interartístico” que é a paródia. Através da interação com a sátira, através da necessidade pragmática de que o codificador e o decodificador partilhem códigos, e através do paradoxo de sua transgressão autorizada, a apropriação paródica do passado se estende para além da introversão textual e do narcisismo estético, a fim de discutir “a situação do texto no mundo”³⁰.

Convém ressaltar ainda que, mesmo quando textos paródicos e metaficcionais se voltam de forma substancial em direção à própria literatura e ao fazer literário, tais textos ainda versam

²⁹ Here parody is frequently joined to manipulative narrative voices, overtly addressing an inscribed receiver, or covertly maneuvering the reader into a desired position from which intended meaning (recognition and then interpretation of parody, for example) can be allowed to appear [...]. What is interesting is that this almost didactic self-consciousness about the entire act of enunciation (the production and reception of a text) has only led in much current criticism to the valorizing of the reader.

³⁰ “the ‘world’ does not disappear in the ‘inter-art traffic’ that is parody. Through interaction with satire, through the pragmatic need for encoder and decoder to share codes, and through the paradox of its authorized transgression, the parodic appropriation of the past reaches out beyond textual introversion and aesthetic narcissism to address the ‘text’s situation in the world’.”

sobre questões muito caras ao nosso mundo. Afinal, os atos de codificação e de decodificação de enunciados – ou, mais especificamente, no contexto metaficcional, os atos de leitura e de escrita literários – são integrais à vida e à experiência humana. É quase uma consequência lógica, pois, que tais atos sejam representados e parodiados em textos ficcionais, como parte do projeto da literatura em refletir e comentar sobre o mundo em que vivemos.

Para Linda Hutcheon, o amplo escopo de possibilidades paródicas não nos permite apontar uma técnica criativa ou estratégia retórica que seja universal a todas as paródias: “Há tantas técnicas possíveis quanto há possíveis tipos de interrelações textuais de repetição com diferenciação”³¹ (p. 25). Considerando especificamente a análise das obras que compõem a coleção *Devorando Shakespeare*, consideramos necessária e proveitosa uma exposição mais detalhada de alguns aspectos relacionados ao fazer paródico, ainda de acordo especialmente com os pressupostos teóricos de Hutcheon. E é por isso que, a seguir, em seções específicas, voltaremos nossa atenção para a relação entre paródia e (1) ironia, (2) metaficção e (3) *ethos*.

1.2.1. Ironia

De acordo com Hutcheon (2000, p. 6), “a inversão irônica é característica de todas as paródias”³². Por ironia, entende-se uma estratégia discursiva que mobiliza os campos do que é dito e do que não é dito claramente, mas sugerido. Dessa forma, mais do que “um tropo retórico limitado ou uma atitude mais ampla em relação à vida, [...] [a ironia] é uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou forma (musical, visual, textual)”³³ (Hutcheon, 1994, p. 10). A fim de se analisar a ironia em textos literários, deve-se ir além de significados em um primeiro plano, facilmente aparentes. Especificamente em relação à paródia, deve-se perceber como a ironia instaura a diferença, mobilizando os discursos parodiados das mais diversas maneiras.

O contraste entre aparência e realidade é o motor primário da ironia na condição de uma estratégia retórica. Na paródia literária, tal contraste pode ser estabelecido através de diferentes tipos de relações intertextuais, a exemplo de “oposição, contradição, contrariedade, incongruência, ou, ainda, através de uma incompatibilidade” (Alvarce, 2009, p. 28). Considerando-se a ambivalência da paródia em relação ao texto ou discurso parodiado,

³¹ “There are as many possible techniques as there are possible kinds of textual interrelationships of repetition with differentiation”.

³² “Ironic inversion is a characteristic of all parody”.

³³ “a limited rhetorical trope or as an extended attitude to life, [...] [irony is] a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual).”

entendemos que os significados da ironia, embora diferentes, não precisam ser necessariamente opostos. Convém ainda ressaltar que nenhum dos dois significados instaurados por essa estratégia criativa podem ser desprezados: o dito e o não dito devem ser contemplados na construção do terceiro significado, o irônico (Hutcheon, 1994).

Quando se considera o rol de funções da ironia, entende-se facilmente a complexidade e a ambivalência que marcam o fazer paródico. Para Hutcheon (1994), a ironia pode desempenhar nove funções: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante e agregadora. Como veremos na análise das obras da coleção *Devorando Shakespeare*, tais funções ocorrem especialmente de forma conjunta: os comentários lúdicos feitos em relação ao dramaturgo inglês e a sua obra, por exemplo, costumeiramente ensejam uma reflexão que pode desmistificar – embora ironicamente possa também vir a corroborar – a posição hipercêntrica que Shakespeare ocupa no campo literário.

Em *A ironia e suas refrações*, Camila Alvarce (2009) sucinta e didaticamente explica as funções da ironia de acordo com Hutcheon. Considerando a posterior análise dos romances, observemos em um pouco mais de detalhes algumas dessas funções. A primeira delas é a função complicadora, “que insere os discursos irônicos no rol dos discursos verdadeiramente artísticos, caracterizados por uma ambiguidade controlada e avaliada, que nos chama para a reflexão e, em consequência, para sua interpretação” (Alvarce, 2009, p. 52). Dois movimentos atestam a ocorrência dessa função nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*: o resgate de obras do dramaturgo inglês e o voltar-se metaficcional em direção a si mesmo – quando a literatura fala sobre o próprio fazer literário.

Uma outra função da ironia bastante presente nos romances brasileiros é a lúdica, que “pode ser entendida como caracterizadora de uma ironia afetuosa de provocação benevolente, podendo estar associada também ao humor” (Alvarce, 2009, p. 52). A função distanciadora, por sua vez, “permite que o ironista e mesmo o interpretador da ironia se afastem, se distanciem de uma dada situação a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva” (p. 52). Como veremos, essas duas funções serão acionadas em conjunto em *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão, na representação lúdica e distanciada de William Shakespeare como o personagem Seu Biu.

A função provisória diz respeito à capacidade que tem a ironia de colocar entre aspas normas cristalizadas. Tal função, de acordo com Alvarce (2009, p. 53), “desmistifica verdades absolutas solapando, conseqüentemente, quaisquer dogmatismos”. Especialmente textos paródicos e metaficcionais utilizam sobremaneira essa função, posto que se constituem como uma reflexão artística sobre o próprio discurso literário. Como argumenta Phiddian (1997, p.

691), a primeira lição ensinada pela paródia é o fato de que as palavras são um meio impuro: ideias de referencialidade pura e verdades absolutas, pois, são bastante perigosas.

Por fim, destaquemos a função atacante da ironia. Tal função está relacionada ao que Hutcheon (1994) trata como sendo as arestas (cortantes, críticas) da ironia, que podem ser acionadas para atacar, destruir, diminuir seus alvos. Para a teórica canadense, essa função é aquela que mais comumente é associada à ironia. Convém ressaltar que, se em um extremo, tal função pode atuar como “um meio de humilhação agressiva e como uma necessidade de registrar desprezo e zombaria” (Alavarce, 2009, p. 55), no outro, ela pode, especialmente em contextos de sátira, objetivar ridicularizar seu alvo, tendo “a finalidade de corrigir os vícios e as loucuras da humanidade” (p. 55).

Para Hutcheon, todas as incursões irônicas possuem gumes – alguns deles potencialmente cortantes. O fato de que a ironia possui arestas se relaciona diretamente a sua dimensão subjetiva: por trazer consigo atitudes e sentimentos, a ironia requer avaliação e julgamento por parte de sua audiência (Azerêdo, 2009). Levando-se em conta a figura do receptor, não se pode negar a existência de uma carga afetiva no fazer irônico, “que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso a fim de se considerar a gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado)”³⁴ (Hutcheon, 1994, p. 15).

A natureza contextual e a importância da figura do leitor ou receptor são características que Linda Hutcheon (1994, 2000) aponta como sendo centrais à ironia e à paródia. Se uma paródia pode ser lida como um texto “comum”, não paródico, também a ironia corre o risco de não ser “pega”, para utilizar expressão da própria teórica canadense. Especialmente em relação à ironia, Hutcheon (1994, p. 56) argumenta que

A ironia é uma estratégia relacional no sentido que opera não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico se dá como uma consequência de uma relação, de um encontro dinâmico e performativo de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, para, primeiramente, criar algo novo, e, posteriormente, [...] dotar esse algo novo de uma aresta crítica de julgamento.³⁵

³⁴ “that cannot be ignored and that cannot be separated from its politics of use if it is to account for the range of emotional response (from anger to delight) and the various degrees of motivation and proximity (from distanced detachment to passionate engagement).”

³⁵ “Irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironists, interpreters, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new and, then, [...] to endow it with the critical edge of judgment.”

A citação acima, acerca da ironia, conversa diretamente com a noção por parte da teórica de que a paródia “marca a interseção entre criação e recriação, entre invenção e crítica”³⁶ (Hutcheon, 2000, p. 101). Ambas a ironia e a paródia, pois, não apenas buscam criar algo novo, mas o fazem oferecendo a seu receptor a possibilidade de interpretar e de avaliar, a possibilidade crítica de julgar. Além disso, ambas ironia e paródia se constituem, para a teórica, a partir de uma dimensão formal e uma dimensão pragmática. A soma dessas intersecções faz com que a ironia seja a estratégia retórica preferencial do fazer paródico. Em suas palavras:

Considerando a estrutura formal da paródia, [...] a ironia pode operar em um nível microcósmico (semântico) da mesma forma que a paródia opera em um nível microcósmico (textual), porque também a paródia é uma marca da diferença, também por meio de uma sobreposição (nesse caso, de contextos textuais ao invés de semânticos). Ambas [...], portanto, combinam diferença e síntese, alteridade e incorporação. Por causa dessa semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode utilizar a ironia fácil e naturalmente como um mecanismo retórico favorito, quiçá privilegiado³⁷ (Hutcheon, 2000, p. 54).

Em relação à ironia e à paródia, convém ainda ressaltar seu potencial transgressor. Para Ida Machado (2004), a presença da ironia em certos discursos faz com que ocorra uma transgressão, que tem “como objetivo dar um ‘*pied de nez*’ às normas cristalizadas e tidas como imutáveis e corretas, aos atos de linguagem que regem ou direcionam de forma por demais automática a vida do ser humano na sociedade” (Machado, 2004, p. 79, ênfase original). Machado inclui o discurso paródico dentro do rol dos discursos transgressores: a presença da ironia possibilita à paródia “rir do sério. Zombar do pré-concebido. Em uma só palavra: transgredir” (Machado, 2004, p. 79).

Convém ressaltar, por fim, que as transgressões perpetradas pela ironia e pela paródia não ocorrem a partir de um ataque externo. Pelo contrário: o discurso parodiado é parte constituinte da paródia. Tal discurso, porém, através da ironia, é colocado em suspenso, apagado, ressignificado. A transformação, que ocorre a partir de dentro, traz à tona a necessidade de que consideremos o dito e o não-dito, que consideremos o paródico e o que foi parodiado.

1.2.2. Metaficção

³⁶ “marks the intersection of creation and re-creation, of invention and critique”.

³⁷ “Given the formal structure of parody, [...] irony can be seen to operate on a microcosmic (semantic) level in the same way that parody does on a macrocosmic (textual) level, because parody too is a marking of difference, also by means of superimposition (this time, of textual rather than of semantic contexts). Both [...], therefore, combine difference and synthesis, otherness and incorporation. Because of this structural similarity, I should like to argue, parody can use irony easily and naturally as a preferred, even privileged, rhetorical mechanism.”

O aspecto reflexivo ou metaficcional da paródia está relacionado ao movimento introspectivo que a paródia faz, na condição de um texto literário, em direção à própria literatura e a questões que envolvem o fazer literário. A metaficção é, afinal, “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escrita” (Lodge, 2011, p. 213). Na definição de Linda Hutcheon (1980, p. 1), em *Narcissistic narrative*, a metaficção é “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”³⁸.

Como discutimos, a paródia se constitui a partir de uma relação direta com alguma forma de discurso codificado. Engendrando um jogo de repetição com diferença em relação a um texto, a um gênero literário ou ainda a um discurso propriamente dito, a paródia convida o leitor a fazer uma leitura e uma interpretação mais literárias, pois ele deve reconhecer os códigos literários que foram acionados, além de como tais códigos foram parodicamente ressignificados. Estudiosos da paródia apontam o caráter libertador que tal estratégia criativa pode instaurar, uma vez que, através de um desvio das normas e de uma inclusão dessas mesmas normas no plano de fundo do novo texto, “as formas e convenções tornam-se fontes de energia e propiciadoras de liberdade” (Reichmann, 2006, p. 340).

Desde já, convém deixar claro que, embora todos os textos paródicos tenham um caráter metaficcional e/ou reflexivo, nem todos os textos metaficcionais são paródicos. A paródia, dessa forma, pode ser pensada como uma das estratégias de criação metaficcional; além dela, temos: a inserção de histórias dentro de histórias, também conhecida como *mise en abyme*; a representação dos processos de escrita e leitura dentro de um texto literário; jogos linguísticos; a representação de aspectos da literatura na condição de mídia; entre outros. De qualquer maneira, os principais estudiosos da área compreendem o papel central que a paródia tem na literatura metaficcional: Margaret Rose, Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo discutem claramente em seus estudos o dado reflexivo que marca o fazer paródico.

Para Rose (1979), a paródia e a ironia atuam de forma a complicar – a tornar mais complexo – o processo comunicativo. Isso em parte se deve ao fato de que a paródia desenvolve o que a estudiosa nomeia de uma “metacrítica” em relação à linguagem literária. De acordo com Rose (1979, p. 65-66), a paródia e a metaficção compartilham o potencial de criticar formas ingênuas de representação do mundo na arte. Além disso, ambas são capazes de demonstrar criticamente os processos de produção e de recepção de um texto a partir de reflexões

³⁸ “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

desenvolvidas dentro do próprio texto, bem como demonstrar como uma obra literária existe em relação a um contexto social específico ou a uma tradição literária.

O processo de resgate e transformação de um discurso anterior, engendrado em textos paródicos, acaba por desnudar o processo através do qual a ficção é composta. Isso diz respeito ao que Rose considera a função metacrítica da paródia: através da instalação da diferença em meio à semelhança, o parodista demonstra a seu leitor não apenas o que foi parodiado, mas também em que termos essa paródia ocorreu. A paródia, nesse sentido, pode configurar uma “demonstração metaliterária” (Rose, 1979, p. 86) da composição textual, ao trazer para o primeiro plano as noções de “o que” e “como”, que regem a escrita literária.

Em sua discussão, Waugh (1984) argumenta que a paródia está imbricada em um processo de cumprimento e descumprimento das expectativas dos leitores em relação às semelhanças e rupturas com o texto, gênero ou discurso parodiado. Para a estudiosa, acionar um discurso anterior, a fim de, a partir dele, instaurar a diferença, funciona como um espaço de familiaridade e um ponto inicial para a inovação. Nesse sentido, Waugh percebe a paródia como possibilitadora de mudanças e evoluções literárias. Em suas palavras:

De fato, a paródia na metaficção pode ser entendida como outra alavanca para uma positiva mudança literária, uma vez que, ao minar um conjunto anterior de convenções ficcionais que se tornou automatizado, o parodista cria um caminho para um novo conjunto, mais perceptivo. O problema se dá pelo fato de que a paródia é uma espada de dois gumes. Um romance que usa paródia pode ser visto tanto como destrutivo quanto como criticamente avaliativo, desenvolvendo novas possibilidades criativas.³⁹

O convite a uma leitura mais literária – que marca um voltar-se metaficcional da literatura em direção a si mesma – feito pela paródia também é discutido por Robert Phiddian (1997), em um artigo em que busca articular o fazer paródico à teoria da desconstrução. Discutindo o caráter metalinguístico da paródia, Phiddian chega mesmo a argumentar que a relação da paródia com a linguagem é sempre mais proeminente do que a relação da paródia com o mundo. Em suas palavras: “A paródia ocorre dentro da textualidade. Ela ressoa dentro da linguagem (ou de sistemas sígnicos, no caso da pintura, do drama ou da música), sem tentar

³⁹ “In fact, parody in metafiction can equally be regarded as another lever of positive literary change, for, by undermining an earlier set of fictional conventions which have become automatized, the parodist clears a path for a new, more perceptible set. The problem arises because parody is double edged. A novel that uses parody can be seen either as destructive or as critically evaluative and breaking out into new creative possibilities.”

escapar em direção a zonas de pura representação ou originalidade. [...] é sempre um jogo de linguagem antes de ser um jogo de significados”⁴⁰ (Phiddian, 1997, p. 684).

A paródia, para Phiddian, será sempre uma escrita reflexiva, nunca tentando criar a impressão de transparência mimética. A paródia, dessa forma, constitui um jogo metalinguístico, em que a linguagem literária sempre terá como alvo uma linguagem anterior – seja um texto, um estilo, um gênero literário, um discurso. Dessa forma, percebemos que “[a] paródia é uma escrita torta e reflexiva, com a instabilidade da ironia inscrita no fundo de sua estrutura. Se lermos a paródia ‘superficialmente’ como expressão sincera, sem relacioná-la a uma estrutura de crítica, a entenderemos mal”⁴¹ (Phiddian, 1997, p. 683).

Embora seja indiscutível a relação da paródia com o mundo (como discutimos em seção anterior neste capítulo), ao se deparar com um texto paródico, o leitor certamente será lembrado de que está diante de palavras, de uma metalinguagem, e não do mundo em si. Estando diante de linguagem, o leitor potencialmente se dá conta de que as afirmações no texto paródico são construções discursivas, não representações de uma verdade absoluta, exterior. Para Phiddian (1997, p. 691), essa é uma das principais funções da paródia, lembrar-nos de que a linguagem não se conecta diretamente ao mundo, sendo sua primeira lição “desfamiliarizar, mostrar que a linguagem forma, distorce e mascara o mundo, que é um meio impuro e que a referencialidade pura é um sonho louco e muitas vezes perigoso”⁴²

Com o contato com textos paródicos e metaficcionais, entende-se, pois, que a ficção não representa verdades exteriores; de fato, ela estabelece suas próprias verdades ficcionais. Nesse sentido, Gustavo Bernardo (2010, p. 182) argumenta que “[a] ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar [...] uma verdade. O ato de ‘dizer a verdade’ supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de ‘firmar uma verdade’ supõe uma verdade possível dentre outras”.

A desconfiança em relação à existência de verdades absolutas tem sido uma das marcas de paródias na contemporaneidade. Diversos discursos – tidos muitas vezes como inquestionáveis – são alvos da paródia por escritores e outros artistas. Tais discursos, em contextos paródicos, têm sua validade aferida, questionada, problematizada. Na literatura contemporânea, o romance tem sido especialmente relevante em levar adiante essa

⁴⁰ “Parody occurs within textuality. It resonates within language (or sign systems if it's painting, drama, or music), without attempting to break out on its own into the zones of pure representation or originality. [...] it is always a play of language before it is a play of meaning.”

⁴¹ “Parody is crooked, reflexive writing, with the instability of irony inscribed deep in its structure. If we read parody ‘straight’ as sincere expression without relating it to a structure of criticism, we misunderstand it.”

⁴² “to defamiliarize, to show that language forms, distorts, and masks the world, that it is an impure medium, and that pure referentiality is a crazy and often dangerous dream”.

problematização, dada sua plasticidade e seu potencial de acomodar (e perturbar) os mais diversos discursos. Dentro de uma atmosfera paródica, todos os discursos parodiados acabam impedidos de assumir uma postura dominante, acabam impedidos de suprimir outros discursos e de reivindicar o papel de mensageiros da verdade (Korkut, 2005, p. 80).

Na análise dos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, buscaremos analisar as verdades ficcionais e paródicas firmadas nas obras brasileiras, especialmente aquelas que envolvem a figura do dramaturgo inglês William Shakespeare e sua obra, bem como o lugar por eles ocupados na esfera literária contemporânea. Antes das análises, porém, encerremos essa discussão sobre a teoria da paródia com algumas considerações sobre os diferentes *ethos* que a paródia pode desenvolver.

1.2.3. *Ethos*

Como já apresentamos no início desse capítulo, o *ethos* da paródia está ligado às intencionalidades que regem o fazer paródico – diz respeito às formas como a paródia irá tratar seus alvos, que pode variar substancialmente, partindo de uma homenagem respeitosa a uma ridicularização ácida. Desde já, convém ressaltar que um mesmo texto literário pode ter mais de um *ethos* paródico: na discussão sobre as obras da coleção *Devorando Shakespeare*, discutiremos ao menos três *ethos* principais, a saber, o devorador, o crítico e o memorialístico.

É importante deixar bem claro que, quando falamos de *ethos*, não estamos buscando resgatar a intenção do escritor da paródia no momento de composição da obra. De fato, o *ethos* está conectado ao que Azevêdo (2018, p. 147) entende como forças textuais: “o *ethos* da construção paródica não deve ser entendido como desejo de mapeamento da intenção do autor, compreendida no sentido tradicional de uma psicologia da criação poética, mas como instância de controle das forças que interagem na produção textual”. Não por acaso, Hutcheon (2000) compreende o *ethos* da paródia exatamente como resultante da articulação entre essas forças que compõem a produção textual, a saber, os pólos da produção e da recepção, o escritor e o leitor. Em sua definição, lê-se:

Por *ethos*, entendo a principal resposta alcançada por um texto literário. A intenção é inferida pelo decodificador a partir do próprio texto. De certa forma, então, o *ethos* é a sobreposição entre o efeito codificado (conforme desejado e pretendido pelo

produtor do texto) e o efeito decodificado (conforme alcançado pelo decodificador)⁴³ (Hutcheon, 2000, p. 55).

Tradicionalmente, a paródia era percebida como tendo um *ethos* marcadamente negativo, sendo a função da paródia a de ridicularizar seu alvo. Diversas paródias ao longo da história, especialmente no contexto contemporâneo, demonstram que a arte paródica nem sempre ocorre através de uma ridicularização daquilo que é parodiado. É importante perceber que, mesmo quando ataca duramente seu alvo, a paródia o faz de uma posição em que já está substancialmente implicada no processo, por partir de uma mesma base discursiva. Há, pois, uma relação de cumplicidade entre paródia e discurso parodiado (Phiddian, 1997).

De qualquer forma, Hutcheon (2000, p. 57), argumenta que nós já podemos aprender, principalmente em contato com a arte moderna, “que o distanciamento crítico entre a paródia e o texto em segundo plano nem sempre ocorre à custa da obra parodiada. [...] [M]uitas paródias hoje não ridicularizam os textos de fundo, mas os usam como pontos de partida para colocar o contemporâneo sob escrutínio”⁴⁴. As próprias ambivalência e complexidade que caracterizam o fazer paródico, especialmente em relação a produções contemporâneas, impedem que tal estratégia criativa tenha um *ethos* fixo e único.

Melissa Dinsman (2012) propõe uma imagem interessante para a paródia, a de um parasita simbiótico, que ilustra bem a ambivalência e a complexidade dessa estratégia criativa. De acordo com a estudiosa, a paródia atua, através de cada releitura que propõe, matando e dando nova vida a seu hospedeiro/alvo: “enquanto se alimenta de sua fonte, uma boa paródia também pode estender a vida literária do original ao oferecer novas formas de ler e interpretar o texto”⁴⁵ (Dinsman, 2012, p. 85).

Acerca da discussão do *ethos* da paródia, Dendith (2000) – embora não utilizando diretamente o termo *ethos* – apresenta argumentos sobre o que ele chama de política cultural da paródia. Dois pólos opostos são apontados como os principais dessa política cultural: no primeiro, a paródia é vista como uma força conservadora, quando ela é respeitosa e pode até mesmo prestar uma homenagem àquilo que é parodiado; no outro pólo, a paródia é apontada como um mecanismo subversivo, que ataca duramente seus alvos. O estudioso, então, questiona

⁴³ “By *ethos* I mean the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself. In some ways, then, the *ethos* is the overlap between the encoded effect (as desired and intended by the producer of the text) and the decoded effect (as achieved by the decoder)”.

⁴⁴ “that the critical distancing between the parody itself and its backgrounded text does not always lead to irony at the expense of the parodied work. [...] many parodies today do not ridicule the backgrounded texts but use them as standards by which to place the contemporary under scrutiny”.

⁴⁵ “while it feeds off its source, a good parody can also extend the original’s literary life by offering us new ways to read and interpret the text”.

se é possível conciliar esses dois entendimentos opostos sobre a paródia. Em sua resposta para essa indagação, lemos: “[a] resposta é claramente não, se por reconciliação entendemos uma definição essencialista que oferece à paródia uma única direção social ou política”⁴⁶.

A ambivalência e a complexidade do fazer paródico também encontram guarida na discussão de Dendith, especialmente quando apresenta seus argumentos acerca da política cultural da paródia. De acordo com o estudioso,

A paródia pode fazer todas as coisas que essas tradições opostas descrevem; pode subverter tônicas autoritárias e policiar os limites do dizível; pode colocar toda a escrita sob apagamento e traçar um círculo em torno dos leitores iniciados para excluir os ignorantes; pode desacreditar a autoridade do que sempre foi dito e ridicularizar o novo e o formalmente inovador. [...] Temos que reconhecer, em outras palavras, que a direção do ataque da paródia não pode ser decidida em abstração [...]. A paródia é social e politicamente polivalente; seus usos particulares nunca são neutros, mas não podem ser deduzidos antecipadamente⁴⁷ (Dendith, 2000, p. 27-28, ênfase original).

O fato de não podermos saber, de acordo com Dendith, de forma prévia qual será o *ethos* – ou quais serão os *ethos* – de uma paródia está alinhado com a noção de *ethos* em branco para a paródia, tal como articulada por Hutcheon. Para esta teórica, o *ethos* em branco da paródia se explica pelas variadas possibilidades de atuação dessa estratégia criativa, as variadas formas através das quais a paródia se relaciona com seus alvos; em suas palavras: “o *ethos* postulado para a paródia deve ser classificado como não marcado, com um número de possibilidades de ser marcado”⁴⁸ (Hutcheon, 2000, p. 60).

As divergências de teóricos e críticos da literatura – suas disputas epistemológicas e terminológicas – acerca das funções da paródia e acerca das diversas relações possíveis que ela desenvolve com seus alvos corroboram a ambivalência que marca o fazer paródico. Com efeito, corroboram sua natureza quase paradoxal, já que a paródia costumeiramente instala um jogo bastante instável entre “repetição conservadora e diferença revolucionária”⁴⁹ (Hutcheon, 2000, p. 77). É impossível, dessa forma, pensar na paródia como tendo um *ethos* único e imutável: “há muitas formas possíveis para o *ethos* da paródia: ele é pretendido como inocentemente

⁴⁶ “The answer to this is surely no, if by reconciliation one means any attempt to give an essentialising definition which grants parody a single social or political direction”.

⁴⁷ “Parody can do all of the things that these opposed traditions describe; it can subvert the accents of authority and police the boundaries of the sayable; it can place all writing under erasure and draw a circle around initiated readers to exclude ignorant ones; it can discredit the authority of what has always been said and ridicule the new and the formally innovative. [...] We have to recognise, in other words, that parody’s direction of attack cannot be decided upon in abstraction. [...] Parody itself is socially and politically multivalent; its particular uses are never neutral, but they cannot be deduced in advance”.

⁴⁸ “the *ethos* postulated for parody probably should be labeled as unmarked, with a number of possibilities for marking”.

⁴⁹ “conservative repetition and revolutionary difference”.

reverencial? ridicularizador? didático? mnemônico? irônico? Ele aceita ou resiste ao Outro?”⁵⁰ (Hutcheon, 2000, p. 77).

Nas análises dos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, buscaremos examinar diferentes aspectos da paródia realizada pelos textos brasileiros. Tal análise será direcionada aos diferentes *ethos* que podem ser percebidos nessas obras paródicas. Buscaremos responder, afinal, se elas ridicularizam e/ou enaltecem seus alvos. Desde já, pode-se adiantar que a análise não encontrará uma ridicularização total nem um enaltecimento completo daquilo que é parodiado. O rasuramento das obras de Shakespeare e a posterior escrita paródica brasileira criaram um palimpsesto em que se destacam os muitos tons de cinza.

A seguir, faremos uma análise primeira do romance *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão, em relação a seu *ethos* devorador. A questão da devoração antropofágica, afinal, está demarcada no próprio título da coleção. Como objetivo maior, buscaremos perceber em que medida a paródia brasileira aceita e recusa o outro – e convém ressaltar que esse outro, no romance em questão, é o próprio William Shakespeare, que se torna um importante personagem na narrativa.

1.3. Observações sobre o ethos devorador da paródia em um sonho brasileiro de uma noite de verão

Sonho de uma noite de verão é um romance da escritora brasileira Adriana Falcão, a terceira e última narrativa que compõe a Coleção *Devorando Shakespeare*. Como o próprio título da coleção já indica, o romance, através de uma prática antropofágica, relê enredos, espaços e personagens ingleses renascentistas, transpondo-os para o Brasil da contemporaneidade. O grande distanciamento temporal, geográfico e político-ideológico entre (a Inglaterra de) Shakespeare e (o Brasil de) Falcão é responsável pelo desencadeamento de uma série de (des)encontros e tensões em níveis textuais e culturais, que muito têm a informar em termos de práticas artísticas contemporâneas.

Nessa narrativa, a escritora transporta para as ruas de Salvador, durante o carnaval baiano, os acontecimentos que, na peça de Shakespeare, antecedem um casamento da nobreza, marcado por encontros e desencontros amorosos entre dois casais, que vagam por um bosque povoado por elfos e fadas. Teseu, Duque de Atenas, e Hipólita, Rainha das Amazonas, são atualizados como um candidato a senador e uma ex-atriz, que protagonizarão uma cerimônia

⁵⁰ “there are many possible forms of the ethos of parody: is it intended as innocently reverential? ridiculing? didactic? mnemonic? ironic? Does it accept or resist the Other?”

de casamento bastante espetacularizada, sendo o centro das atenções da imprensa nos camarotes do carnaval soteropolitano. Também Lisandro e Demétrio são políticos no romance brasileiro, fazendo com que as idas e vindas amorosas ironicamente espelhem as trocas de partidos e favores escusos do mundo político. A recuperação do elemento fantástico, a partir da atuação das fadas e elfos (que ironicamente são enviados por Hera, rainha do Olimpo, em uma missão para averiguar a existência de humanos) acentua a sensação de vale tudo, que marca a festa de carnaval e a narrativa de Falcão.

Para além da atualização do enredo da comédia renascentista e da imbricação das culturas grega (acionada por Shakespeare e resgatada por Falcão), inglesa e brasileira, Falcão, em seu projeto de devoração de Shakespeare, acaba por recriá-lo como personagem de sua narrativa. Mais precisamente, a figura do Bardo está diretamente relacionada a dois personagens de sua trama: ao Deus das Histórias, chamado Shakespeare, que faz parte do panteão de deuses e seres mágicos comandado por Hera, e a Seu Biu, o dono de um bar muito frequentado durante o carnaval de Salvador. Ambos os personagens, por sua vez, têm uma ligação bastante próxima entre si, pois após Seu Biu tomar uma grande quantidade de cachaça, ele acaba por incorporar o Deus das Histórias, tornando-se William Shakespeare em *Terra Brasilis* – poeta, dramaturgo, criador de conflitos, bebedor, homem da barbicha e pai-de-santo.

E é exatamente essa recuperação paródica e irônica da figura de Shakespeare por Falcão, em seu *Sonho de uma noite de verão*, que será o foco de atenção nesta seção do primeiro capítulo. Buscaremos, com nossa análise do romance, responder às seguintes perguntas, que estão vinculadas ao *ethos* devorador da atualização paródica feita por Falcão: por que devorar Shakespeare no Brasil contemporâneo – o que pode ter motivado a criação do romance e do(s) próprio(s) personagem(s)?; de que forma ocorreu a devoração – quais estratégias foram utilizadas por Falcão ao reescrever Shakespeare em sua narrativa?; quais são as consequências da recuperação antropofágica da figura do Bardo na narrativa brasileira contemporânea – ou seja, qual a reverberação política do discurso irônico e ambivalente direcionado a um autor tão relevante e significativo do Norte Ocidental (ou da Metrópole)?

Para buscar responder a essas questões, seguiremos o percurso descrito a seguir. Em um primeiro momento, discutiremos Shakespeare e diversas localizações culturais por ele ocupadas; abordaremos algumas visões sobre o dramaturgo inglês em relação ao cânone da literatura ocidental, seu elevado capital cultural e as transações que envolvem tal capital, especialmente como ele é acionado/atacado em contextos pós-coloniais, bem como traremos alguns dados sobre a presença de Shakespeare no Brasil e na literatura aqui produzida. A seguir, apresentaremos algumas questões teóricas referentes à antropofagia e à paródia, na condição de

conceitos que dialogam e que têm o potencial de promover a descolonialidade a partir de uma desobediência epistêmica. Por fim, desenvolveremos articulações entre essas duas seções com/em nossa análise do romance *Sonho de uma noite de verão*.

1.3.1. *Shakespeare e sua(s) localização(ões) cultural(ais)*

Incontestavelmente, Shakespeare é um dos autores mais importantes dentro do campo literário mundial. Sua obra – composta por peças (históricas, cômicas e dramáticas), sonetos e longos poemas narrativos – tem sido substancialmente consumida, estudada, referenciada e adaptada ao longo dos séculos, nos mais diversos contextos nacionais, regionais, locais, pós-coloniais. Além de sua produção literária, a própria figura de Shakespeare tem também recebido grande destaque nos discursos acadêmicos, jornalísticos e artísticos. Nesse sentido, podemos citar as várias biografias sobre o dramaturgo, sua recuperação como personagem em romances (como a narrativa que é objeto de estudo desse artigo) e filmes (a exemplo de *Shakespeare Apaixonado*), documentários sobre sua vida e obra – muitos deles com propósitos educacionais, polêmicas/teorias da conspiração, etc.

Considerando a grande difusão de Shakespeare pelo mundo, Siobhan Keenan e Dominic Shellard (2016) argumentam que Shakespeare tem um enorme capital cultural, termo cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu que “descreve o social e a estima social auferidas pelos membros da sociedade que detêm ‘a competência cultural’ para interpretar e entender obras de arte, a exemplo da literatura”⁵¹ (Keenan; Shellard, 2016, p. 2). O crítico e teórico estadunidense Harold Bloom certamente é um desses membros da sociedade a que se pode creditar certa competência (certo capital acadêmico) para avaliar Shakespeare e sua obra, o que torna válida uma perscrutação de seus argumentos. No livro *O cânone ocidental: os livros e as escolas do tempo*, por exemplo, Bloom situa Shakespeare em posição central dentro da produção literária no Ocidente. Para o estudioso, Shakespeare está no centro do cânone por superar “todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção” (Bloom, 1995, p. 52). Em outra afirmação ainda mais taxativa, lemos: “Literatura é, com a máxima certeza: Shakespeare é o Cânone. Ele estabelece o padrão e os limites da literatura” (Bloom, 1995, p. 55).

O fato de propor a estruturação de um Cânone (com inicial maiúscula) sem a inclusão de algum escritor brasileiro, por exemplo, já são bastante iluminadores do local de onde Bloom

⁵¹ “describe the social status and esteem accrued by those members of society who possess ‘the cultural competence’ to interpret and understand works of art, such as literature”.

escreve e de seu posicionamento político-ideológico. De qualquer forma, devemos concordar com o estudioso e sua afirmação de que Shakespeare é tido como um dos símbolos do que se convencionou considerar como “alta cultura” ou “alta literatura”. Para além disso, Douglas Lanier (2002, p. 3) chama a atenção para a forte presença do dramaturgo inglês também em meio às práticas do que se considera cultura de massa: “Cinema, televisão, rádio, literatura de massa, histórias em quadrinhos, brinquedos, jogos de computador, pornografia: em quase qualquer categoria imaginável da cultura popular podem-se encontrar exemplos de alusões ou de adaptações shakespeareanas”.

A produção, o consumo e a circulação em grande escala de produtos midiáticos (e aqui incluímos a própria literatura e as performances teatrais) que envolvem diretamente Shakespeare e sua obra, em ambos os níveis da alta cultura e da cultura popular, são em grande medida responsáveis pelo elevado capital cultural do escritor inglês. De fato, tal capital – que envolve valores culturais/literários e econômicos – é tão vasto que alguns teóricos mencionam que Shakespeare já pode ser visto como significante icônico (Lanier, 2006) e ícone cultural (Keenan; Shellard, 2016), além de como propriamente uma marca (Keenan; Shellard, 2016; Massai, 2005) ou um logo (Massai, 2005; Montironi, 2012).

O caso das recuperações intertextuais (paródias, alusões, adaptações) da obra de Shakespeare é bastante revelador das práticas de transferência de capital que circundam o autor e sua obra. Para Keenan e Shellard (2016, p. 5), tais práticas “se apoiam no ‘capital cultural’ que tem sido associado a Shakespeare [...] e/ou em associações culturais específicas que Shakespeare tem acumulado ao longo do tempo”⁵². Diversos podem ser os objetivos de escritores, pintores, cineastas, entre outros, que se dispõem a dialogar intertextualmente e parodicamente com Shakespeare e seu capital cultural: eles podem estar em busca de lucros financeiros – Linda Hutcheon (2013) argumenta, por exemplo, que adaptar Shakespeare é uma aposta segura em termos de retorno econômico –, de prestar uma homenagem ao dramaturgo, de desafiar a ideia de “Cânone” apresentada acima, de repensar/iluminar a contemporaneidade a partir dos textos e personagens renascentistas, etc. De fato, os objetivos são quase tão numerosos quanto as práticas intertextuais e paródicas: a fim de se perceber qual a intenção que subjaz o processo adaptativo, cada paródia ou adaptação precisa ser individualmente analisada.

Nas últimas décadas, é perceptível um aumento no número de recuperações intertextuais que envolvem a figura de Shakespeare e sua obra, nos mais diversos contextos nacionais,

⁵² “relying either on the ‘cultural capital’ that has come to be associated with Shakespeare [...] and/or the specific cultural associations that Shakespeare has accrued over time”.

regionais e locais – recuperações, pois, que promovem uma hibridização entre Shakespeare e diversas outras culturas (Lanier, 2006). Além das traduções e montagens dos textos dramáticos, essas várias adaptações contribuem substancialmente para a intensa sobrevida cultural de Shakespeare, sobrevida marcada pelas “formas com que as obras, a vida e a imagem de Shakespeare têm sido usadas, depredadas, remodeladas e revistas por [distintas] gerações e culturas”⁵³ (Lanier, 2006, p. 229).

Esse tipo de engajamento com o texto shakespeariano, diz-nos Martin Orkin (2005, p. 1), sempre envolve encontros ou choques culturais; somos todos, afinal, leitores historicamente situados, o que faz com que nossas leituras dependam de nosso contexto espaço-temporal, idade, gênero, repertório de leituras, etc. Dessa forma, podemos argumentar que Shakespeare – direta ou indiretamente, via práticas intertextuais –, ao chegar em novos lugares e alcançar novos leitores, acaba por alcançar também novas possibilidades de leitura e interpretação. E essas novas possibilidades são especialmente relevantes quando consideramos que Shakespeare, no século XXI, “não é um monolito único, mas sim uma multidão de construtos autorais que evoluem continuamente”⁵⁴ (Olsson, 2013, p. 29).

Já que Shakespeare, assim, pode ser mais bem entendido como “a soma das respostas críticas e criativas que são suscitadas por suas obras”⁵⁵ (Massai, 2005, p. 6), torna-se ainda mais relevante a observação de respostas que foram criadas fora do eixo Europa-América do Norte, pois elas podem “alargar, desafiar e modificar nosso entendimento do que é ‘Shakespeare’”⁵⁶ (Massai, 2005, p. 6). Em contextos locais – especialmente na América Latina, África e Ásia –, Shakespeare é confrontado com o que é epistemologicamente corrente naquele lugar, com diferentes posicionamentos e lutas institucionais, com conhecimentos e ideologias particulares que lá são valorizadas (Orkin, 2005, p. 2).

Em contextos pós-coloniais, é interessante perceber como, na condição de parte da “herança” colonial, Shakespeare é ressignificado. Não podemos esquecer, nesse sentido, que a própria difusão global de Shakespeare é devedora do colonialismo, especialmente através dos sistemas educacionais das colônias que compuseram o Império Britânico. Lanier (2006, p. 239), referindo-se aos estudos culturais shakespearianos que são informados por teorias pós-coloniais, elenca uma série de questionamentos que são desenvolvidos e repercutem nessa área, a saber:

⁵³ “the ways in which Shakespeare’s works, life, and image have been used, plundered, recrafted, and reinflected by generations and cultures”.

⁵⁴ “is not a single monolith but a multitude of continually evolving author constructs”.

⁵⁵ “the sum of the critical and creative responses elicited by his work”.

⁵⁶ “stretch, challenge and modify our sense of what ‘Shakespeare’ is”.

que tipos de encontros culturais e ideológicos essas obras representam? Esses encontros culturais entre Shakespeare e uma “outra” tradição são contestatórios, mutuamente iluminadores ou legitimadores, são uma forma de imperialismo cultural ou uma autoafirmação nacional, uma mistura pós-moderna de estilos ou evidências da universalidade de Shakespeare? [...] Os significados desses híbridos culturais são particularmente sensíveis às condições específicas de sua produção e recepção?⁵⁷

A mais representativa recuperação intertextual e pós-colonial da obra de Shakespeare se deu com a peça *A Tempestade*, trama em que Prospero, duque de Milão, exilado, atraca na Ilha ficcional na qual o único habitante era Caliban. Este, o nativo “selvagem”, é “colonizado” pelo europeu: aprende a língua de Prospero e é submetido a um regime de trabalho forçado. De acordo com Susanne Klengel (2000, p. 58-59), especialmente no Caribe, após o final da Segunda Guerra Mundial, com o início dos movimentos de independência, a figura de Caliban passou a ser acionada e identificada como um símbolo dos povos oprimidos e colonizados. O personagem se torna representativo do rebelde anticolonial, que se torna consciente de sua condição de colonizado e que passa a confrontar o colonialismo cultural e político da metrópole, do Norte industrializado.

Para além de *A Tempestade* (que tematiza mais diretamente a questão da colonização), incursões intertextuais e interculturais, em contextos pós-coloniais, que fazem articular Shakespeare com culturas e saberes locais, têm o potencial de trazer à tona “perturbações, complicações ou embates epistemológicos”⁵⁸ (Orkin, 2005, p. 2). Perturbar, complicar, combater e embaraçar Shakespeare e sua obra podem significar, como consequência, ir de encontro também às culturas/sociedades/nações que apadrinham os discursos (colonizadores) que advogam pela posição hipercentral de Shakespeare, como núcleo incontestável de um Cânone ocidental. Convém ressaltar, porém, que a via contestadora ou embargadora, especialmente quando realizada através de uma estratégia criativa ambivalente e complexa como a paródia, é sempre de mão dupla. Como apresenta Orkin (2005, p. 4), “encontros culturais desestabilizam e desafiam, para todos os participantes, certezas epistemológicas.

⁵⁷ “what sorts of cultural and ideological encounters do these works represent? Are these cultural encounters between Shakespeare and an “other” tradition contestatory, mutually illuminating or legitimizing, a form of cultural imperialism or native self-assertion, a postmodern jumbling of styles or evidence of Shakespeare’s universality? [...] Are the meanings of these cultural hybrids particularly sensitive to the specific conditions of their production and reception?”

⁵⁸ “the epistemological unsettlings, complications or clash”.

Conhecimentos locais fora dessas certezas irão sempre, no mínimo, enquadrá-las, e, em seu melhor, iluminá-las ou ajustá-las provocativamente”⁵⁹.

Apesar de não ter sido uma colônia inglesa, não ter feito parte do Império Britânico e não falar a língua dessa potência colonizadora, o Brasil se encaixa no extremo sul do planeta, tendo sofrido e ainda sofrendo influência direta da colonialidade anglófona. No campo da literatura, precisamos apenas observar a enorme quantidade de obras à venda em livrarias que são traduções de obras originalmente escritas em inglês. É bastante interessante, assim, buscar compreender como Shakespeare – apontado por muitos como “o” autor inglês – e sua obra têm sido recebidos e reescritos em nosso país.

Aimara Resende da Cunha (2002) apresenta um interessante panorama de como Shakespeare tem sido apropriado e adaptado no Brasil. Para a estudiosa, destacam-se duas correntes: a primeira, simbolizada pelos primeiros dramaturgos a encenarem peças shakespearianas no século XIX, por Gonçalves Dias (e sua releitura melodramática e “portuguesa” de *Otelo*), caracteriza-se por uma posição extremamente respeitosa pela obra do Bardo, através de uma assimilação passiva, que legitimou de forma acrítica a centralidade de Shakespeare; a segunda corrente, por sua vez, ao (re)ler Shakespeare criticamente, configura uma substancial prática de diálogos interculturais – Shakespeare pode até mesmo ser assimilado, porém não sem antes ser condimentado com temperos brasileiros, a fim de ser devorado e digerido. Como expoentes dessa segunda corrente, Resende aponta Machado de Assis, Augusto Boal e Gabriel Vilela.

Sobre Shakespeare, globalização e recuperações pós-coloniais, Lanier (2006, p. 242) faz o seguinte questionamento: “Quais são os caminhos de difusão, modos de afiliação, ansiedades de influência e hierarquias implícitas para todos esses Shakespeares globais?”⁶⁰. Com a criação de seu Shakespeare brasileiro e baiano, entendemos que Falcão se filia à segunda corrente mencionada acima, através de um caminho de difusão, modo de afiliação e ansiedade de influência tipicamente brasileiros, tipicamente antropofágicos, interculturais e paródicos.

1.3.2. *Antropofagia, paródia e desobediência epistêmica*

⁵⁹ “cultural encounter destabilises and challenges, for all participants, existent epistemological certainties. Local knowledges that lie outside these certainties, will always, at the least, frame them and, at the best, provocatively illuminate or adjust them”.

⁶⁰ “What are the paths of diffusion, modes of affiliation, anxieties of influence, and implicit hierarchies for all these newly global Shakespeares?”.

Credita-se a Oswald de Andrade e a dois importantes manifestos por ele escritos, “Manifesto Pau Brasil”, em 1924, e, principalmente, “Manifesto Antropófago”, que data de 1928, o impulso antropofágico que caracterizou a literatura modernista brasileira e que ainda repercute nas produções ficcionais contemporâneas, como atestam os três romances da Coleção Devorando Shakespeare. Oswald de Andrade foi um dos mais destacados pensadores (e polemistas) do movimento modernista brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. Junto a Mario de Andrade, Tarsila do Amaral e outros intelectuais e artistas, Oswald de Andrade promoveu uma defesa da autonomia da cultura, da literatura e da arte brasileiras, a partir de um modo de expressão próprio, ou ainda de uma epistemologia nacional.

Como um projeto tipicamente brasileiro, porém, não poderia haver uma recusa ao outro e/ou à miscigenação – a própria constituição do país é em grande medida devedora à mistura entre os povos indígenas, europeus e africanos. Não temos, nos escritos de Oswald de Andrade, uma negação do outro, do estrangeiro; temos, sim, uma negação de práticas de assimilação passivas e acríticas do outro, principalmente quando esse outro é representado pelo homem branco europeu, símbolo dos ideais da Modernidade e do Colonialismo.

Tais ideias podem ser identificadas nos dois manifestos mencionados acima. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, lê-se: “O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a consciência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil” (Andrade, 2011a, p. 22-24) e “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres* (Andrade, 2011a, p. 24, ênfase original). Já no “Manifesto Antropófago”, encontramos as seguintes passagens: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida” (Andrade, 2011b, p. 27) e “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas” (Andrade, 2011b, p. 28).

Especialmente a noção de antropofagia, tal como articulada por Andrade, tem muito a informar sobre as práticas artísticas/paródicas/pós-coloniais sobre as quais temos discutido. Referimo-nos, mais especificamente, à noção de antropofagia cultural como uma estratégia criativa que se propõe a devorar textualidades e culturas estrangeiras, “fazendo o antigo elemento não nativo se unir àquilo que é substancialmente nacional, regional, autóctone, fazendo nascer um mestiço que irá ostensivamente chamar atenção para suas marcas de Brasilidade”⁶¹ (Resende, 2002, p. 16-17).

⁶¹ “making the old nonnative element become one with the really national, the regional, the autochthonous, giving birth to a half-breed that will ostensibly show his marks of Brazilianity”.

A escolha pelo verbo “devorar”, na coleção *Devorando Shakespeare*, articula os três romances com a prática antropofágica de devoração do estrangeiro, no caso, Shakespeare – suas obras, sua cultura e sua figura histórica; ou seja, instaura um *ethos* devorador à paródia realizada, que varia em grau e intensidade de um romance para outro. Tal como apresentada por Oswald de Andrade, em seus manifestos, podemos entender a devoração do outro como a instituição da negociação intercultural como exercício preferencial. Isso significa dizer que a devoração vai além de um nível textual, pois o texto não pode ser entendido como nascendo no vácuo; ele traz em si marcas de sua gênese, de sua circulação e de sua sobrevivência culturais. Nesse sentido, concordamos com Patrice Pavis (2008, p. 2, ênfase original) e seu argumento de que:

O modelo da intertextualidade [...] cede seu lugar ao da interculturalidade. Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos [...], entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos. O termo *interculturalismo* parece-nos adequado [...] para nos darmos conta da dialética de trocas dos [...] procedimentos entre as culturas.

De acordo com Pavis (2008), os processos de trocas, diálogos ou transferências culturais, nos quais podemos incluir a devoração antropofágica, não ocorrem de forma passiva ou automática. Pelo contrário, tais processos são ativamente controlados pela cultura de chegada – em nosso caso, a brasileira –, que busca, no outro, respostas para necessidades e problemas concretos. De fato, há diversos mecanismos que medeiam, na forma de ênfases e filtros, o processo de transferência intercultural, em função dos interesses e propósitos da cultura de chegada. Em termos semelhantes, Marcel Alvaro de Amorim (2018, p. 10) propõe a noção de devoração transcultural como o processo que, levando em conta os diálogos entre textos e culturas, “considera os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, desconstruindo-os, reconstruindo-os e os inserindo mutuamente na tradição e nas culturas de chegada em uma relação com as culturas de partida”.

Na análise que segue, buscaremos responder: afinal, no Brasil do século XXI, como e por que devorar Shakespeare? Por ora, convém chamar atenção para o fato de que a devoração intertextual e intercultural, realizada por Falcão, traz em si muitos traços de práticas artísticas contemporâneas que podem ser vistas através do prisma da paródia e da ironia. De fato, a releitura de Shakespeare feita pela escritora brasileira parece-nos uma forma de imitação criativa, caracterizada por uma inversão irônica.

Considerando aquilo que discutimos sobre a paródia neste capítulo, pode-se afirmar que uma postura ambivalente é uma característica compartilhada entre essa estratégia criativa e a

antropofagia. Se um texto paródico pode abarcar em si simultaneamente o desejo de zombar e homenagear, a antropofagia, diferentemente do canibalismo, envolve o elemento de respeito pela figura do outro, que será incorporado via devoração e digestão – conforme o próprio Oswald de Andrade (2009, p. 66), “[...] nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse” (Andrade, 2009, p. 66).

Ambos os procedimentos criativos, dessa forma, facilitam a produção de uma literatura que habita o espaço ambíguo e ambivalente do entre-lugar – espaço esse que recebe bastante atenção em discussões no âmbito das teorias pós-coloniais. Homi Bhabha (1998), por exemplo, trata o entre-lugar como o espaço da incerteza, da indecidibilidade, como local a partir de onde a hibridização e os contágios interculturais podem ser entendidos como uma contranarrativa anticolonial, como uma forma de crítica aos discursos coloniais – e, por conseguinte, à própria ideia de cânone literário. Esses espaços ambivalentes do entre-lugar têm marcado o discurso brasileiro e latino americano nas últimas décadas, de acordo com Silviano Santiago (2000). Para o teórico, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão [...] se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (Santiago, 2000, p. 26). Antropófago e paródico, acrescentaríamos.

Antropofagia e paródia, dessa forma, como práticas de incorporação e transformação irônicas e potencialmente subversivas, são capazes tanto de “apropriação quanto de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos, 2006, p. 234-235). Ou ainda, de acordo com Klengel (2000, p. 61):

A paródia canibal, o desafio aos sistemas simbólicos convencionais, aos atributos e hierarquias culturais, levada a cabo pela devoração e carnavalização de uma herança cultural europeia, sem qualquer respeito por ordens cronológicas ou genealógicas dos textos, fatos e teorias, junta-se a outras estratégias pós-modernas de desierarquização, em uma eclética revisão do passado cultural.

A releitura de uma celebrada peça shakespeariana, bem como da figura do próprio autor inglês, através do prisma da antropofagia e da paródia, significa uma desestabilização de uma série de discursos que continuamente reafirmam política e ideologicamente a centralidade de Shakespeare – e, portanto, da literatura anglófona e das próprias língua e cultura inglesas. Também significa, de forma crítica, interrogar e enquadrar tais discursos entre aspas – marcando-os como historicamente situados, interessados e não-neutros. Significa, por fim, cometer um ato de desobediência epistêmica.

Como desobediência epistêmica, acompanhamos o pensamento do teórico Walter Mignolo (2008), para quem a desobediência epistêmica é um passo necessário dentro de um projeto maior de descolonização. Tal projeto significa uma desvinculação dos discursos eurocêntricos que marcaram a Modernidade e, em última instância, também a colonização: “A colonização, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonização”⁶² (Mignolo, 2011, p. 3). Em *The Darker side of Western Modernity*, Mignolo (2011) advoga pela necessidade de apreender, compreender, denunciar e combater em termos “descolonizadores” os valores e conceitos legados pela Modernidade e pela colonização. Mignolo faz a escolha do termo descolonial, ao invés do comumente utilizado pós-colonial, a fim de demarcar mais claramente as implicações de crítica, ruptura, negação e desconstrução em relação à colonização. Para o pensador, o eurocentrismo que marcou a colonização espacial também marcou uma colonização epistêmica – ele cita Kant como exemplo, quando este estabelece, através da racionalidade e do discurso científico correntes, uma relação entre os habitantes dos continentes e a cor de suas peles.

Para combater a colonização e o racismo epistêmicos, Mignolo, que entende a dificuldade de se pensar fora do legado ocidental e de sua hegemonia epistêmica, apresenta a saída da opção descolonial. Tal opção implica “pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erege um exterior a fim de assegurar sua interioridade” (Mignolo, 2008, p. 305). Também afirma que o projeto “[d]escolonial implica pensar a partir das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais” (Mignolo, 2008, p. 306). Significa ainda ter como norte (ou como Sul, se preferirmos) a noção de interculturalidade como modo de compreensão do mundo e das relações humanas, que traz consigo a noção de “inter-epistemologia, um diálogo intenso que é o diálogo do futuro entre a cosmologia não ocidental [...] e ocidental” (Mignolo, 2008, p. 316).

A seguir, discutiremos a releitura de Adriana Falcão de *Sonho de uma noite de verão* e sua recuperação intertextual, intercultural, antropofágica, paródica e desobediente da figura do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare.

1.3.3. *Seu Bui*

⁶² “Coloniality, in other words, is constitutive of modernity—there is no modernity without coloniality”.

Em sua releitura de uma das peças mais conhecidas de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, na forma de um romance – que recebeu o mesmo título da peça –, Adriana Falcão transporta para o Brasil, mais especificamente para a Bahia, durante a festa de carnaval em Salvador, os acontecimentos que envolvem o casamento do Duque Teseu com a Rainha das Amazonas Hipólita, os desencontros amorosos entre Hérnia, Helena, Lisandro e Demétrio, uma trupe teatral que irá encenar uma peça durante as celebrações do casamento e o mundo fantástico das fadas e dos elfos. As sensações de sonho e de vale tudo que caracterizam as idas e vindas do texto shakespeariano encontraram local ideal para serem atualizadas, pois a trama criada por Falcão, ao ser ambientada na festa de carnaval de quatro dias na capital baiana, propicia, em igual medida, a impressão de que tudo é possível.

Descrições da festa de Carnaval em Salvador são um ponto de partida para os entrelaçamentos culturais ou atualização antropofágica e paródica de Shakespeare e sua obra em contexto brasileiro. Diversos elementos da cultura brasileira – e mais especificamente da cultura baiana – são acionados em relação a essa festa popular. Assim que chegaram à Terra, por ordem de Hera, a fim de averiguar a existência de humanos, os seres mágicos se depararam com o carnaval já em plena marcha nas ruas de Salvador:

Ali embaixo, o povo era separado em grupos, uns menores, outros gigantes.
Alguns eram destaques e pulavam no topo de carros cantantes que eram conhecidos como “trios elétricos”.
Muitos, numa procissão desvairada, seguiam os tais trios.
Dos muito que seguiam os trios, alguns usavam uma espécie de uniforme, chamado de abadá, que lhes dava direito a ficarem cercados por cordões de isolamento, protegidos, talvez, de monstros perversos (Falcão, 2007, p. 27-28).

A utilização do ponto de vista dos seres mágicos para a descrição da festa do carnaval de rua soteropolitano funciona como um efeito de estranhamento reverso na prática antropofágica, com a cultura do outro iluminando a nossa cultura. A exclusão social de grupos que não podem pagar e o uso de uniformes/abadás, pois, são ironicamente recuperados a partir do olhar estrangeiro, aquele dos seres mágicos, atuando como marcas de incongruência entre práticas elitistas e uma festa eminentemente popular, uma “procissão desvairada”.

Outro momento de crítica social às culturas e práticas locais ocorre em relação ao mundo da política e a casamentos arranjados:

Como não tinha irmãos que dividissem com ela essa responsabilidade, a moça terminava sendo o único instrumento familiar que o pai poderia utilizar a seu favor em sua “luta pelos direitos do povo”, que era como ele chamava sua vontade de ganhar a eleição.

- Se ele luta pelos direitos do povo, não deveria lutar também pelo direito da filha de namorar quem quiser? – estranhou Mariposa.
- Vai ver ela não é “povo”.
- Será que só é “povo” quem é pobre? (Falcão, 2007, p. 42).

Mais uma vez, a dramatização da visão do estrangeiro sobre práticas correntes locais foi capaz de jogar luz sobre o caráter escuso de muitas ações que rodeiam o universo da política – e, principalmente, dos políticos. Convém ressaltar que questões políticas dessa ordem não são tratadas na comédia shakespeariana; são, pois, parte do processo de atualização paródico e antropofágico levado a cabo por Falcão. Com isso, temos já um primeiro indício de que o exercício de atualização desenvolvido pela escritora brasileira segue o caminho da interculturalidade como modelo antropofágico, pois temos uma atualização em relação direta e dialógica com o outro, que busca especialmente a mudança na própria identidade (Castro, 2002).

Além desses dois exemplos, outros elementos da cultura local são trazidos para o primeiro plano através desse olhar de estranhamento – da visão com olhos livres, parafraseando Oswald de Andrade. A troca de partidos políticos (e rápido abandono de uma suposta ideologia política) por parte dos personagens é bastante significativa nesse sentido. Ou ainda a ironia jogada sobre o trato diferenciado que os policiais militares (PMs) oferecem a Seu Bui quando este se apresenta como William Shakespeare: “– Ainda bem que policial geralmente respeita nome americano” (Falcão, 2007, p. 105).

Outras referências e recuperações culturais ainda são indicadoras do caráter intercultural e do *ethos* devorador da narrativa paródica de Falcão, a exemplo de Helena e seu carnaval religioso: “Pedi forças à Mãe Terra. Recitou um mantra para Krishna. Derramou solicitações a Cupido. Jogou seu colar para Iemanjá. Fez o sinal da cruz. Evocou o arrebatamento para ajudá-la” (Falcão, 2007, p. 52); e das fadas e sua mistura de gêneros musicais: “As fadinhas se puseram a entoar uma fantástica cantiga povoada por ‘bois da cara preta’, ‘Tutankamons’, e ‘rouxinóis’, talvez a primeira e quem sabe a única manifestação musical em estilo nana-axé-*lullaby* de que se tem notícia” (FALCÃO, 2007, p. 73, ênfase original).

Em meio às atualizações interculturais, destacam-se especialmente aquelas que se referem à figura do próprio dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare. Convém ressaltar, nesse sentido, que, na condição de escritora de uma obra que faz parte de uma coleção intitulada *Devorando Shakespeare*, Falcão foi a única a oferecer ao autor renascentista a condição de personagem em sua trama. E isso se dá especialmente em relação a Seu Bui, o dono do bar Matagal do Duque, espaço em que transcorrem diversas ações do romance. Antes, porém, de

Seu Bui de fato “entrar em cena” (o que ocorre aproximadamente na metade da narrativa, quando ele é acionado para tentar solucionar os conflitos e desencontros amorosos causados por Puck), algumas menções a Shakespeare já haviam sido feitas.

No início do romance, por exemplo, quando os seres mágicos ainda estavam no Panteão dos Deuses, de partida para a Terra a fim de averiguar a existência de humanos, Shakespeare já é apresentado como o Deus das Histórias:

Até Shakespeare, o Deus das Histórias, que não era dado a badalações, resolveu aparecer. Quando viu os seis personagens enfileirados, em posição de partida, orgulhosos de si mesmos, pensou: “Isso vai dar problema”. Repensou: “Sem problema, qual seria a graça?” Então sorriu (Falcão, 2007, p. 21-22).

A representação de Shakespeare na condição de divino, como o Deus das Histórias, o coloca em uma posição bastante elevada; a menção contínua ao dado divino/sobrenatural de Shakespeare, ao longo do romance, contribui para uma imagem sobre-humana de Shakespeare e de seu potencial para criar histórias.

Tal imagem divina, que será mais substancialmente subvertida especialmente a partir do Shakespeare brasileiro, Seu Bui, já começa a ser enfraquecida antes mesmo que este apareça como personagem na trama. Como uma antecipação a todos os conflitos e confusões que caracterizam as linhas de enredo dos outros personagens, lemos o seguinte trecho, a partir da narração em terceira pessoa:

O imbróglio que assistiram em seguida possivelmente foi traçado por algum inspirado autor de destinos, maluco que era, um tipo de encontros e desencontros bem característico do planeta Terra, dessas tramas que depois viram até comédias e podem ser representadas por quem quer que deseje comentar a estranha condição humana (Falcão, 2007, p. 41).

Como pontos positivos da representação de Shakespeare, temos as indicações de um alto grau de inspiração e o fato de que ele é “autor de destinos”, elementos compatíveis com a caracterização de Shakespeare como o Deus da Histórias. Por outro lado, já temos um interessante dado que vai em direção a essa atmosfera celestial: se inspirado e autor de destinos, Shakespeare também era um “maluco”, genial criador de encontros e desencontros, de conflitos: “Há que se reconhecer que fosse lá quem fosse que estivesse tramando toda essa história, era portador de uma cabeça inventiva que não desperdiçava uma única oportunidade de fazer render conflito” (Falcão, 2007, p. 76).

Shakespeare e sua condição celestial ganham contornos menos claros e uniformes assim que ele passa a ser relacionado a Seu Bui:

Quem olhasse para Seu Biu ali, atrás do balcão, vendendo bebidas e tira-gostos, nunca imaginaria que aquele senhor monossilábico pudesse se transformar em outro quando estava alcoolizado.

Bastava uma “branquinha”, que era como ele chamava sua cachaça predileta, e o humilde e simplório velhinho virava um verdadeiro gênio. Filosofava, vomitava erudições e escrevia textos [...]. Nessas horas, pedia que lhe chamassem de “Bill”, com dois “eles”, por uma questão de respeito. [...]

Todo Carnaval, Seu Biu se fantasiava de poeta do século XVI e tomava todas. Era então que incorporava o seu pai-de-santo predileto e se orgulhava de ser experto em resolver questões sentimentais (Falcão, 2007, p. 60-61).

As relações entre Shakespeare e Seu Biu podem ser percebidas desde seus nomes: Biu (apelido comum no Nordeste para aqueles que se chamam Severino) se transforma em Bill (um dos apelidos correntes para o nome William, em contexto anglófono), quando há a incorporação do espírito do pai-de-santo/Deus das Histórias/Shakespeare. O dado da incorporação e a menção a um pai-de-santo, característicos de religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé, que são especialmente fortes na Bahia e em Salvador, quando conectados à cachaça, tornam ainda mais complexa a representação de Shakespeare. Se, por um lado, a incorporação ainda lida com o sagrado, por ocorrerem em decorrência do consumo excessivo da “branquinha”, temos um claro rebaixamento, uma inversão do alto com o baixo que caracteriza a literatura carnavalesca (Bakhtin, 1987). A ambivalência paródica, nesse sentido, prevalece: se, por um lado, temos a cachaça, por outro, temos a genialidade que é dela decorrente.

Quando Seu Biu/William Shakespeare se apresenta para Puck a fim de ajudá-lo a solucionar os conflitos, esse não acredita imediatamente se tratar do Bardo de Stratford-upon-Avon. Durante e após algumas tentativas fracassadas em que Puck tentou averiguar a identidade de Shakespeare – pedindo para que ele complemente o final de célebres frases como “Ser ou não ser...” –, ele profere uma série de ofensas, entre elas falsário, embusteiro, salafrário, biriteiro, dramaturgo disfarçado, vigarista e impostor, que contribuem para o rebaixamento da figura de Shakespeare, sua profanação.

Após resolvido o mal-entendido inicial, Seu Biu/Shakespeare aceita ajudar Puck na resolução dos conflitos entre Lisandro, Demétrio, Helena e Hérnia. É então que lemos o seguinte diálogo:

– Uma coisa de cada vez, meu caro Puck. Deixa eu raciocinar um pouquinho? Vou ali buscar outra lapada para ver se eu me inspiro.

E tome cana, e pensamento, e mais cana, e o tempo ia passando, e Puck já estava inquieto.

– Daqui que você arranje um jeito de resolver os problemas, Lisandro e Demétrio já se trucidaram!

– O jeito eu já arranjei. Estou pensando é no estilo.

- Não temos tempo para isso.
- A forma, em alguns casos, pode até inspirar o conteúdo da obra.
- Vai da forma que for e já está ótimo.
- É que eu não queria me utilizar do recurso da magia.
- Por que não?
- Muito fácil. Mais rico resolver tudo no raciocínio.
- Conversa fiada de quem não sabe o que fazer e quer dar uma desculpa.
- Precisamos organizar os pares.
- Isso.
- E fazer com que os amantes pensem que tudo isso foi um sonho (Falcão, 2007, p. 103-104).

Na passagem, temos colocados como polos opostos dois modos de resolução de conflitos, a magia e o raciocínio, respectivamente apontados pelos discursos hegemônicos eurocêntricos como uma conduta antiga/primitiva e uma conduta moderna/científica/europeia. Levando isso em consideração, convém ressaltar a observação de Carlos Rincón (2011, p. 552), para quem a antropofagia, como uma prática de assimilação simbólica pós-colonial, coloca em questão o colonialismo e o discurso colonial – especialmente suas fixações binárias, como o civilizado/o bárbaro, o Mesmo/o Outro, a ciência/a magia. Podemos perceber esse movimento contestador também na narrativa de Falcão: embora nesse momento Seu Biu/Shakespeare não tenha feito uso da magia – como fará no final, ao realizar um poderoso trabalho espiritual para que os seres sobrenaturais se tornem mortais e possam ficar na Terra –, a solução encontrada, mesmo que através do raciocínio, em muito difere da razão moderna e europeia. Como solução, pois, Seu Biu/Shakespeare chamou os quatro jovens e com eles bebeu várias garrafas de cachaça, para que quando acordassem, não se lembrassem de nada, como resultado de uma amnésia alcoólica.

A partir da devoração antropofágica e da reconstrução paródica da figura de William Shakespeare feita por Falcão, temos como resultado uma prática irônica e carnavalizada, em que a ambivalência em torno do poeta e dramaturgo inglês não se resolve. E acreditamos que essa não resolução, essa permanente tensão, é um dos grandes êxitos de Falcão em seu romance: através de sua narrativa desobediente, que ora coloca Shakespeare na posição celestial de gênio, ora coloca-o na de bebedor terreno – por vezes sobrepondo ambas as representações e não sendo um caso de ou/ou, mas sim de e/ambos –, a escritora brasileira demonstra que um dos primeiros passos para a descolonização epistêmica é o entendimento de que o pensamento é dialógico, dialético e interconectado.

Shakespeare, assim, por vezes apontado como símbolo da Inglaterra ou do Norte Ocidental Moderna/o e Colonialista e dos valores e ideologias lá correntes, acaba se mostrando também como um potente remédio ou antídoto do Sul, capaz de antropofágica e parodicamente subverter discursos hegemônicos. No Brasil contemporâneo, ao ser ainda articulado – através

do *ethos* devorador dessa paródia literária – à festa popular do carnaval, à bebida, à magia e à inventividade, a mensagem passada se torna ainda mais poderosa à medida que Shakespeare se torna ainda mais atraente, mais facilmente comestível.

Por fim, convém ressaltar o fato de que, com seu *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão passa a integrar um grupo de escritores latino-americanos, africanos e asiáticos que, quando se encontraram frente a Shakespeare e a sua obra, optaram pela via descolonial. Especificamente no Brasil, Falcão se une a escritores que fizeram uso da antropofagia e de outras estratégias criativas correlatas no processo de devoração intercultural do dramaturgo inglês: “citações para reforçar temas; [...] apropriações subversivas, contrapontos intertextuais, ‘Shakespeares’ ambivalentes. Transformado, contaminado, o “Bardo” parece e fala como brasileiro. Tabu tornado totem”⁶³ (Resende, 2002, p. 17).

Através de uma prática antropofágica, paródica, desobediente e descolonial, Falcão demonstrou ser possível realizar a devoração do outro e de sua cultura – mesmo esse outro sendo entendido e continuamente apontado como central e hegemônico – sem necessariamente fazer com que a cultura devoradora recaia para uma posição de inferioridade ou de subalternidade. Pelo contrário: em *Sonho de uma noite de verão*, a cultura brasileira é representada como complexa, criativa, irreverente, irônica e desobediente – como substancialmente paródica.

⁶³ “quotations used to reinforce themes, [...] subversive appropriations, intertextual counterpoints, ambivalent ‘Shakespeares’. Transformed, transfused, the ‘Bard’ looks and sounds Brazilian. Taboo become totem”.

Capítulo 2: Críticas (inter)textuais

Neste capítulo, desenvolvemos a análise dos três romances da coleção *Devorando Shakespeare* a partir de um olhar intertextual. Mais precisamente, a discussão sobre os três volumes evidencia aspectos em que há pontos de contato entre sua constituição paródica (aspecto mais abrangente da coleção, como defendemos) e representações irônicas que têm como alvos textos e discursos. Os principais textos acionados pelos parodistas brasileiros são exatamente as comédias de William Shakespeare, que funcionam como ponto de partida para a atualização paródica; em relação aos discursos, percebe-se como alvo preferencial aqueles provenientes da crítica e da teoria literária. Defendemos que, em termos de resgate paródico e irônico de textos e discursos, o *ethos* crítico da paródia prevalece, e isso ocorre de formas diferentes, a partir de diferentes formas de articulação.

Como foi discutido no capítulo anterior, há uma forte relação entre a intertextualidade e a paródia. A paródia se engaja, afinal, de forma substancial na cadeia de enunciados que compõem as práticas linguísticas humanas, e a intertextualidade pode ser inicialmente entendida como o fato de que todos os enunciados estão, de certa forma, interconectados, sendo devedores, em algum grau, a enunciados que foram proferidos ou escritos anteriormente. Para Dendith (2000, p. 5), a intertextualidade está relacionada ao fato de que “todos os enunciados escritos – textos – se situam em relação a textos que os precederam, vindo a ser, em seu tempo, resgatados ou repudiados por textos posteriores”⁶⁴. E aqui destaquemos o fato de que a ideia de resgate e/ou de repúdio a uma textualidade anterior está intimamente conectada ao fazer paródico.

A intertextualidade, que marca – mesmo que inconscientemente – todas as nossas práticas discursivas, é levada a um patamar de ainda maior destaque na paródia. Textos paródicos, afinal, não apenas se constituem a partir de um discurso ou de um texto anterior, mas trazem para o primeiro plano essa característica de seu processo constitutivo: o resgate irônico de linguagem anteriormente articulada é comumente tematizada por obras paródicas e metaficcionais. A paródia, dessa forma, é uma estratégia de criação metaficcional que, através da instituição de uma metalinguagem literária, passa a se preocupar sobremaneira com a realidade da própria linguagem. Sendo uma linguagem sobre linguagem – e comumente a

⁶⁴ “all written utterances—texts—situate themselves in relation to texts that precede them, and are in turn alluded to or repudiated by texts that follow”.

linguagem da própria literatura é alvo da metalinguagem paródica –, pode-se pensar que a paródia possibilitou à literatura tornar-se um pouco mais literária (Sant’Anna, 1991, p. 8).

A intertextualidade, em linhas gerais, pode ser descrita como a presença de textos em outros textos; pode ser caracterizada como os encontros e desencontros entre duas ou mais textualidades. Discutir a intertextualidade na análise de obras literárias significa analisar as formas através das quais os textos recuperam (elementos de) outros textos e de outros discursos, sendo tal recuperação uma das mais importantes estratégias de criação ficcional. Nesse sentido, Tiphaine Samoyault (2008, p. 9) argumenta que “a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens”.

Foi Julia Kristeva (1974), em *Introdução à Semanálise*, quem cunhou o termo intertextualidade – em grande medida influenciada por estudos desenvolvidos por Bakhtin e por noções como dialogismo e carnavalização. A teórica apresenta a intertextualidade em termos amplos, como sendo uma característica de todas as práticas linguísticas; em suas palavras: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64). A partir dessa reflexão, pode-se até mesmo pensar que não há texto sem intertexto. Tal informação, embora muito importante e reveladora de nossas práticas linguísticas – e das poéticas e políticas representacionais na literatura –, não configura, por si, uma chave de entrada proveitosa em análises literárias.

Em nosso estudo sobre a intertextualidade paródica nos três romances que compõem a coleção *Devorando Shakespeare*, privilegiamos um olhar sobre o *ethos* crítico da paródia. Para tanto, dois aspectos desse romance serão preferencialmente considerados, a saber: a recuperação paródica, irônica e ambivalente que as narrativas brasileiras realizam de enredos e personagens renascentistas, provenientes das comédias shakespearianas; o movimento metaficcional através do qual os romances brasileiros imbricam seu discurso ficcional e paródico com discursos que a princípio encontramos nas disciplinas de teoria e crítica literária – o que, de certa forma, causa um apagamento (ou, em outro extremo, um alargamento) das fronteiras entre o que é convencionalmente visto como ficcional, crítico e teórico.

O *ethos* crítico da paródia está relacionado à capacidade de textos paródicos em simultaneamente constituir uma prática literária e uma crítica à própria literatura. Nesse sentido, Waugh (1984, p. 68) argumenta que o método da paródia envolve criação mais crítica: “A paródia funde criação com crítica para substituir [...] o que havia se tornado um ‘assunto em

curso’ pelo que então se torna um ‘assunto em discurso’”⁶⁵. Ainda de acordo com essa estudiosa, a função crítica da paródia busca averiguar, através de uma volta que a metaficção faz em torno de si mesma, quais formas podem expressar quais significados.

Na análise das obras aqui estudadas, porém, percebe-se que o *ethos* crítico da paródia vai além de uma exploração das potencialidades de produção de significados do romance – embora também isso ocorra, especialmente na narrativa de Furtado. Nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, há um impulso didático em ensinar aos leitores diversos aspectos que são comumente discutidos nas esferas da teoria e da crítica literárias, especialmente sobre Shakespeare e suas obras, além de questões ligadas à teoria da narrativa. De acordo com Hutcheon (2000, p. 3), tal impulso didático é uma das principais características dos textos paródicos publicados nas últimas décadas e, como tal, a teórica nos convoca a ouvir atentamente o que as obras têm a nos dizer e nos ensinar.

Dessa forma, na análise do *ethos* crítico da paródia nos três romances brasileiros, buscaremos observar o que tais obras têm a dizer em relação às peças de Shakespeare que foram resgatadas ironicamente, bem como em relação à figura do próprio Shakespeare e a questões relativas à teoria literária, em geral, e ao estatuto paródico/metaficcional que marca as narrativas, em particular. Desde já, pode-se adiantar que os romances analisados demonstram que os textos literários paródicos e metaficcionais podem, de fato, oferecer a seus leitores um primeiro paradigma crítico através do qual tais leitores são convidados a realizar sua leitura e, posteriormente, sua interpretação.

Através de diferentes movimentos, o discurso ficcional dos romances brasileiros se articula a discursos teórico-críticos do campo dos estudos literários. Como veremos, tal articulação acontece em diferentes graus de profundidade nas narrativas brasileiras. *Trabalhos de amor perdidos*, por exemplo, destaca-se na recuperação explícita dos discursos da teoria e da crítica literária, em atmosfera mais séria e solene, a fim de apresentar aspectos da vida de Shakespeare e de sua obra a seu público leitor. Em *Sonho de uma noite de verão* e *A décima terceira noite*, por outro lado, os discursos da teoria e da crítica literária são recuperados em meio às atmosferas mais carnavalizadas que caracterizam essas narrativas. Em todos os casos, porém, temos em comum o fato de que a paródia dos discursos da teoria e da crítica literária

⁶⁵ “Parody fuses creation with critique to replace, as one observer has remarked, what had become ‘a matter of course’ with what now becomes a ‘matter of discourse’”.

“transforma o[s] romance[s] em um espaço em que a literatura é praticada e criticada ao mesmo tempo. As fronteiras entre literatura e crítica são dissolvidas”⁶⁶ (Korkut, 2005, p. 82).

Neste capítulo, a fim de discutir a intertextualidade crítica instaurada pela paródia nos romances da Coleção Devorando Shakespeare, propomos o percurso argumentativo descrito a seguir. Em um primeiro momento, são apresentadas algumas das principais questões relativas a esse impulso em direção a discursos da teoria e da crítica literária em textos metaficcionais e paródicos. Questões de terminologia também são discutidas, bem como o fato de que a articulação do discurso ficcional com discursos teórico-críticos possibilita a instalação de novas camadas de sentido na literatura, novas formas de significar e de interpretar.

Começamos a análise pelo romance *Sonho de uma noite de verão* (2007), de Adriana Falcão. Em relação a essa narrativa, discutiremos três formas de imbricação do discurso ficcional com discursos teórico-críticos, que surgem como consequência do *ethos* crítico da paródia. São eles: questões relativas à sua própria construção ficcional, através da utilização de uma metalinguagem repleta de termos como enredo, personagem, trama, conflito, etc; reflexões sobre o gênero comédia, em geral, e, mais especificamente, acerca da comédia shakespeariana; por último, será considerado o resgate do metateatro shakespeariano na narrativa brasileira, com reverberações capazes de iluminar a própria prática paródica realizada por Falcão.

A seguir, trazemos a análise do romance *A décima segunda noite* (2006), de Luis Fernando Verissimo. Nessa narrativa, também há um voltar-se metaficcional em que um texto literário busca explicar sua própria constituição. Na análise, buscamos examinar esse dado de reflexividade, trazendo à tona a própria reflexividade já existente no texto parodiado pela narrativa brasileira, a comédia shakespeariana *Noite de Reis*. Além disso, como consequência da articulação do discurso ficcional com discursos teóricos e críticos, temos comentários críticos em relação à própria peça *Noite de Reis*, principalmente no que concerne a atmosfera carnavalizada dessa comédia. Na análise, discutiremos ainda os arranjos de gênero que a narrativa brasileira propõe, em um processo reflexivo bastante influenciado pelo travestimento de personagens que ocorre na comédia shakespeariana.

Por fim, analisaremos aquele que talvez seja, dentre os romances da coleção Devorando Shakespeare, o que mais ostensivamente se mostra como uma ficção teórico-crítica, a saber, *Trabalhos de amor perdidos* (2006), de Jorge Furtado. Nessa narrativa, a elevada articulação entre discursos ficcionais e teórico-críticos nos leva a buscar a resposta para o seguinte questionamento: será *Trabalhos de amor perdidos* um romance-tese? A fim de responder a essa

⁶⁶ “turns the novel into a site where literature is practiced and criticized at the same time. The boundaries between literature and criticism are dissolved”.

questão, alguns aspectos serão analisados, como a adoção de características da escrita acadêmica no romance, a exemplo de notas de rodapé e de uma bibliografia; comentários reflexivos que trazem diversos aspectos introdutórios acerca de Shakespeare, sua época e seu teatro; e, por fim, Shakespeare e a questão afetiva.

2.1. Articulações textuais

Textos paródicos – e textos metaficcionais, em uma perspectiva mais ampla – se constituem como um espaço de articulação entre diferentes textos e discursos. Mais do que isso: o texto/discurso paródico, que tem como alvo pelo menos um outro texto/discurso, costuma reconhecer e utilizar como fonte criativa sua própria condição de ser um local de encontros e desencontros textuais, substancialmente marcado pela ideia de entre-lugar discursivo.

Nesse sentido, a própria noção de entre-lugar, tal como apresentada por Cláudio Ferraz (2010, p. 30), dialoga com as práticas intertextuais e interdiscursivas sobre as quais temos falado em relação à paródia. Em suas palavras: “O entre-lugar [...] é um conceito que aponta para um determinado arranjo espacial que se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima”. A paródia, pois, na condição de uma estratégia criativa literária, articula a aproximação – com distância crítica – entre textos e discursos; funciona, em certa medida, exatamente como um espaço fronteiro, em que tal aproximação ainda é separada e delimitada, quando consideramos a existência de discurso paródico e discurso(s) parodiado(s).

Na coleção *Devorando Shakespeare*, as articulações intertextuais que mais se destacam na paródia realizada pelos escritores brasileiros são as seguintes: 1. o resgate irônico e ambivalente das comédias de William Shakespeare, que emprestam personagens e enredos para as narrativas brasileiras; 2. a interligação do discurso ficcional paródico com discursos provenientes da teoria e da crítica literária, especialmente no que concerne Shakespeare, suas obras e aspectos relativos à construção narrativa. Ambas essas articulações intertextuais são responsáveis por instaurar o que percebemos como um *ethos* crítico nos romances paródicos da coleção. Diversos são os efeitos – especialmente de ordem metaficcional – que esse *ethos* traz à tona nos romances, como será discutido adiante; em linhas gerais, porém, já se pode argumentar que os romances paródicos, através de seu *ethos* crítico “exploram uma teoria da ficção através da prática da escrita ficcional” (Waugh, 1984, p. 1).

É inegável que a adoção, por parte de textos paródicos, de discursos da crítica e da teoria literária torna a leitura mais complexa para sua audiência – especialmente para leitores não

iniciados nos estudos literários. Isso fez com que textos paródicos fossem por vezes chamados de elitistas, ao instalarem uma barreira a mais de dificuldade para sua leitura e compreensão. Hutcheon (2000) discute essa questão, discordando da percepção de que a paródia é uma forma literária necessariamente elitista, que dificulta sua interpretação. De acordo com a estudiosa, a paródia, na verdade, articula uma série de estratégias e de mecanismos textuais que guiam o leitor em direção ao reconhecimento e à interpretação daquilo que é parodiado. Disso decorre, na verdade, uma valorização da figura do leitor e de seu processo de recepção. Nas palavras de Hutcheon (2000, p. 86),

a paródia é frequentemente associada a vozes narrativas manipuladoras, dirigindo-se abertamente a um receptor inscrito ou manobrando secretamente o leitor para uma posição desejada a partir da qual o significado pretendido (reconhecimento e depois interpretação da paródia, por exemplo) pode aparecer [...]. O interessante é que essa autoconsciência quase didática sobre todo o ato de enunciação (a produção e a recepção de um texto) só tem levado, em muitas das correntes críticas contemporâneas, à valorização do leitor.⁶⁷

Ainda de acordo com Hutcheon (2000), a arte contemporânea percebeu que não se pode mais esperar que todos os leitores tenham uma formação literária sólida, no sentido de que todas as referências e alusões intertextuais a outros textos – especialmente clássicos – serão facilmente percebidas. Diante disso, uma das soluções encontradas por artistas, especialmente por escritores, no campo da literatura, foi tornar suas obras mais abertamente didáticas. A literatura metaficcional e paródica, nesse sentido, têm um impulso didático na formação de leitores: a própria literatura, assim, contribui na formação de seu leitor literário.

No caso específico de paródias, temos a instalação de um jogo literário lúdico, em que as regras e os códigos devem ser explicitamente compartilhados. Lembremos: caso o leitor não consiga participar do jogo, caso ele não consiga perceber a paródia como de fato uma paródia, esta não se concretiza. É importante destacar, porém, que esse jogo, estando inserido dentro de uma paródia, também ele será ambivalente em relação à figura do leitor e ao processo de aperfeiçoamento de sua leitura, uma vez que “[g]rande parte da metaficção paródica contemporânea trabalha tanto para orientar quanto para desorientar o leitor. [...] [A] paródia

⁶⁷ “parody is frequently joined to manipulative narrative voices, overtly addressing an inscribed receiver, or covertly maneuvering the reader into a desired position from which intended meaning (recognition and then interpretation of parody, for example) can be allowed to appear [...]. What is interesting is that this almost didactic self-consciousness about the entire act of enunciation (the production and reception of a text) has only led in much current criticism to the valorizing of the reader”.

distancia e, ao mesmo tempo, envolve o leitor em uma atividade hermenêutica participatória”⁶⁸ (Hutcheon, 2000, p. 92).

Também Azevedo (2018, p. 143) destaca o impulso didático de textos paródicos que conduzem seus leitores através dos processos interpretativos, característica que aqui consideramos como parte do *ethos* crítico dessa estratégia criativa. A estudiosa, nesse sentido, afirma que “sua composição depende fortemente de uma postura didática, que conduz habilmente o receptor pelos caminhos que o tentam induzir à decifração de suas relações com a obra ou a forma artística parodiada”. E é nesse processo de decifração da obra ou do discurso parodiado que comumente percebemos paródias acionando discursos teórico-críticos do campo dos estudos literários.

Ao passo que a paródia se constitui como um jogo lúdico e didático que desafia e instrui seu leitor, essa estratégia criativa também atua como uma forma de interpretação daquilo que é parodiado. Dinsman (2012, p. 70), nesse sentido, argumenta que o jogo da paródia e o jogo da interpretação habitam um mesmo espaço – com o texto paródico atuando como uma nova interpretação para aquilo que foi parodiado. Convém aqui ressaltar que, da mesma forma que textos metaficcionais e paródicos demonstram que discursos são construídos e, como tal, são passíveis de serem questionados e postos sob escrutínio, também a interpretação da paródia sobre seu alvo compartilha esse mesmo estatuto. Alguns textos chegam mesmo a propor uma interpretação para o que é parodiado que, a princípio, não faz sentido fora do universo paródico da obra. Dinsman (2012), por exemplo, assevera que algumas paródias se apresentam claramente como leituras ou interpretações equivocadas [‘misreading’, ‘misinterpretation’].

Através do *ethos* crítico da paródia, realizada através da recuperação intertextual e do oferecimento de uma interpretação sobre aquilo que foi recuperado, tem-se uma continuação das discussões em torno do alvo da paródia – seja um texto, um autor, um discurso. Quando pensamos nas paródias de peças de Shakespeare realizadas pelos escritores brasileiros, devemos considerar que o resultado do processo paródico constitui uma possível interpretação para esses textos, bem como pode vir a potencializar o interesse de um público brasileiro contemporâneo acerca das comédias inglesas renascentistas. Em todos os casos, paródias como as que compõem a coleção *Devorando Shakespeare* “nos impedem de perder possíveis leituras, que tanto iluminam o texto [parodiado] quanto continuam a conversa interpretativa [em torno desse texto]”⁶⁹ (Dinsman, 2012, p. 86).

⁶⁸ “Much parodic metafiction today deliberately works either to orient or to disorient the reader. [...] parody works to distance and, at the same time, to involve the reader in a participatory hermeneutic activity”.

⁶⁹ “keep us from missing possible readings that both illuminate the text and continue the interpretive conversation”.

Rose (1979, p. 79) também discute o que aqui entendemos como o *ethos* crítico da paródia, ao argumentar que “[a] função da metaficção paródica é criticar e também estender a ficção”. De acordo com a estudiosa, a paródia promove uma extensão, um alargamento do processo de produção literária e das discussões críticas em torno de seus alvos, ao criar um novo texto literário alicerçado na crítica da obra parodiada – processo costumeiramente acompanhado de reflexões de ordem metaficcional, que expõem os bastidores da criação literária, que demonstram aos leitores “o que” foi escolhido como alvo e “como” o processo paródico se desenrolou.

O entendimento de que o texto paródico oferece uma crítica sobre o alvo da paródia, bem como expõe aos seus leitores seu próprio processo de criação (meta)ficcional, permite-nos considerar que o *ethos* crítico da paródia envolve também um aspecto de autocritica. Nas análises dos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, haverá a discussão de instâncias em que as narrativas demonstram claramente a seus leitores que são não apenas textos ficcionais, mas metaficcionais. Isso se dá em parte através da imbricação do discurso ficcional paródico com os discursos da teoria e da crítica literária. Nesse sentido, acompanhamos o entendimento de Korkut (2005, p. 81-82), para quem

[a] autocritica é também resultado de tendências autoconscientes, e a paródia de discursos da crítica literária também serve a esse propósito. Um romance que acomoda esse tipo de paródia geralmente se engaja em autocritica, pondo sob escrutínio aqueles discursos intimamente afiliados aos seus.⁷⁰

As tendências autoconscientes da literatura contemporânea podem ser facilmente identificadas em paródias literárias. Os romances da coleção aqui estudada, por exemplo, apresentam um elevado coeficiente de reflexividade (Stam, 2013), em que várias estratégias criativas – dentre elas a própria paródia – atuam de forma autorreflexiva e autoconsciente. E dentre essas estratégias, encontra-se precisamente a articulação do discurso ficcional com discursos da teoria e da crítica literária. Tal imbricamento, é importante ressaltar, constitui uma estratégia metaficcional por si; em relação aos romances da coleção, porém, argumentamos que tal articulação de discursos ocorre em meio e sob influência de uma atmosfera paródica, portanto também irônica e ambivalente.

⁷⁰ “Self-criticism is also a result of self-conscious tendencies, and the parody of literary-critical discourse serves this purpose, too. A novel that accommodates this kind of parody often engages in self-criticism, subjecting to scrutiny those discourses closely affiliated with its own”.

Levando em consideração que a análise do *ethos* paródico nos romances brasileiros irá privilegiar um olhar sobre a imbricação do discurso ficcional paródico com os discursos da teoria e da crítica literária, convém fazer algumas observações sobre esse modo ficcional.

Na década de 1980, David Lodge (1988, p. 125) desenvolveu o seguinte argumento sobre a relação entre ficção e crítica literária:

há cerca de vinte anos, a relação entre ficção e crítica era relativamente pouco problemática. A crítica foi concebida como um discurso de segunda ordem dependente do discurso de primeira ordem da ficção. Os romancistas escreviam romances e os críticos os criticavam.⁷¹

Pode-se argumentar, então, que a literatura metaficcional – que teve sua expansão especialmente a partir da década de 1960 – atuou de forma a embaralhar as fronteiras entre o que convencionalmente é entendido como ficcional e como teórico ou crítico. E isso ocorreu em uma via de mão dupla: ao passo em que textos literários passaram a acionar discursos dos estudos literários em sua composição ficcional, também textos da crítica e da teoria da literatura se tornaram mais literários (Culler, 2006), por vezes escapando de amarras metodológicas da escrita científica.

Aqui nos interessa o primeiro caso, quando os escritores fazem uso de discursos teórico-críticos para compor suas ficções literárias. Convém ressaltar que diversas são as estratégias utilizadas por escritores para realizar essa imbricação de discursos: “escritores são [representados como] protagonistas; as próprias personagens ficcionais são realocadas; um período literário é eleito como tempo ficcional; textos de criação, ficcionais ou poéticos, são citados sob roupagens variáveis, em colagens que não disfarçam seu caráter” (Weinhardt, 2010, p. 82). Em *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, a escolha de representar Shakespeare como um personagem da narrativa possibilitou a adoção de um discurso teórico-crítico a fim de metaficcionalmente abordar aspectos que caracterizam a sua composição dramática – aspectos que, a princípio, são discutidos em textos de teoria e de crítica literária, não em um romance.

Especialmente a partir da década de 1960, escritores de metaficção – e aqui se encontram também os parodistas – foram influenciados pelos avanços no campo dos estudos literários e passaram a refletir, em suas obras, acerca de questões que envolvem a teoria e a crítica da literatura. De acordo com Michael Greaney (2006, p. 2), questões teórico-críticas têm

⁷¹ “some twenty years ago, the relationship between fiction and criticism was comparatively unproblematical. Criticism was conceived of as a second-order discourse dependent on the first order discourse of fiction. Novelists wrote novels and critics criticized them”.

sido alvo constante da literatura contemporânea, “como uma influência formativa e um recurso imaginativo, um repertório de histórias embrionárias e ideias radicais”⁷². Zaydun Al-Shara (2009, p. 1), por sua vez, argumenta que, nessa tradição literária, surgida na segunda metade do século XX,

os romancistas demonstraram talento não apenas na escrita de histórias, mas também em áreas como filosofia e teoria, ao examinar questões e problemas na criação ficcional e no próprio ato de ler. Ao expressar suas convicções sobre como compreendem a crítica e a teoria literária, esses autores apoiam, criticam, parodiam e interagem com os críticos literários⁷³.

É importante destacar o fato de que os estudiosos de textos dessa tradição literária escolheram diferentes termos para esse tipo de literatura, a exemplo de ficção pós-teórica (Greaney, 2006), ficção teórica (Stan, 2008), narrativa híbrida (Fux; Moreira, 2008), metacrítica criativa (Al-Shara, 2009) e metaficção (Currie, 1995; Waugh, 1984). Nessa tese, o termo preferencialmente utilizado é ficção teórico-crítica, termo que já havia sido utilizado em nossa pesquisa de mestrado, que se voltou para o estudo da metaficção no romance *Sweet Tooth*, de Ian McEwan (Gomes, 2017). A escolha por um termo que abarca tanto a crítica quanto a teoria da literatura possibilita um olhar mais amplo sobre as diferentes transgressões de fronteiras e as diferentes articulações com tais discursos realizadas por textos metaficcionais e paródicos. Guiados por uma noção de ficção teórico-crítica, por exemplo, podemos observar, nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, tanto “teorização sobre o fenômeno metaficcional [e] teorizações diversas sobre a literatura e a arte em geral”, quanto “comentários críticos sobre outros escritores e outros textos literários” (Gomes, 2017, p. 56).

A ficção teórico-crítica configura um espaço de disputas, confluências e contágios entre o discurso ficcional e os discursos da teoria e da crítica literária. Configura também um espaço experimental em que os escritores podem exercitar sua imaginação e testar a validade, dentro de um texto literário, de teorias e correntes críticas acerca da literatura e acerca de outros autores e obras. Além disso, também os escritores podem elaborar suas próprias teorias em meio a suas narrativas, bem como criar hipóteses interpretativas para outros textos. É importante ressaltar, porém, que, da mesma forma que a metaficção não deixa de ser ficção, a ficção teórico-crítica

⁷² “as a formative influence and imaginative resource, a repertoire of embryonic stories and radical ideas”.

⁷³ “novelists have shown a talent not only in writing tales, but also in philosophy and theory as they examine questions and problems in fiction-making and the very act of reading. Expressing their convictions about their understanding of literary criticism and literary theory, these authors support, criticize, parody, and interact with literary critics”.

tampouco perde seu estatuto ficcional. Acompanhamos, nesse sentido, a argumentação de Marilene Weinhardt (2010, p. 82), quando afirma que

[n]ão se está propondo deslocar esses títulos para a série crítica, como se fosse uma classificação mais adequada. Não se questiona seu estatuto como obras de criação. Entretanto, como exercício de reflexão, pode-se experimentar outros modos de organização e leitura, quiçá com potencial para resultados renovados, seja para o discurso ficcional, seja para o discurso crítico.

A articulação do discurso ficcional com discursos teórico-críticos traz implicações para a literatura. Para Currie (1995, p. 2), as principais consequências são “a assimilação da perspectiva crítica dentro da narrativa ficcional, uma autoconsciência acerca da artificialidade de sua própria construção e uma fixação sobre a relação entre a linguagem e o mundo”⁷⁴. Por um lado, pode-se argumentar que todos os textos metaficcionais – não apenas aqueles que são claramente ficções teórico-críticas – compartilham esses aspectos elencados por Currie. Por outro, entendemos que há diferentes níveis através dos quais um texto ficcional pode se relacionar com os discursos acadêmicos provenientes dos estudos literários. Nesse sentido, parece adequado considerar o seguinte: quanto mais um texto (meta)ficcional se articular com os discursos teórico-críticos (o que pode ocorrer através de diferentes estratégias), maior será o seu coeficiente de reflexividade, maior será sua autoconsciência em relação ao fato de que ele é um construto ficcional.

Como veremos, diversas são as formas através das quais os romances da coleção *Devorando Shakespeare* trilham os caminhos da ficção teórico-crítica, importante aspecto do *ethos* crítico da paródia. Será especialmente interessante perceber o que tais textos têm a informar sobre a teoria da metaficção e da paródia, na condição de paródias metaficcionais que exploram uma teoria da ficção a partir da própria ficção. Dessa forma, ficção, teoria e crítica são retiradas de um local de estabilidade e fixidez; especialmente em contextos paródicos, esses discursos imbricados e deslocados podem propor novas formas de leitura e de entendimento da própria literatura, da teoria, da crítica e do mundo.

De fato, a busca por potenciais novos resultados, por potenciais novas formas de ver e entender, parece ser uma das principais razões pelas quais os escritores perseguem a trilha reflexiva da ficção teórico-crítica. Acerca do processo criativo que caracteriza esse tipo de ficção, Jack Fux e Maria Elisa Moreira (2008, p. 198) argumentam que

⁷⁴ “the assimilation of critical perspective within fictional narrative, a self-consciousness of the artificiality of its own construction and a fixation with the relationship between language and the world”.

os autores trazem essas reflexões para o corpo da ficção e as transformam em argumentos narrativos, criando assim para seus textos múltiplas e complexas camadas de sentido que permitem que nelas se adentre pelos mais variados caminhos, que com elas e entre elas se estabeleçam as mais distintas conexões. Ao possibilitarem a leitura de sua ficção como um ensaio (ou vice-versa), esses escritores inserem no próprio corpus narrativo as discussões sobre suas possibilidades de produção de saberes e subjetividades.

A ficção teórico-crítica, assim, demonstra autoconscientemente a seus leitores suas próprias possibilidades de produção de significados. Além disso, na esteira do que Hutcheon (1980, p. 6) considera como sendo uma das principais características da literatura reflexiva, a ficção teórico-crítica também atua de forma a constituir “seu próprio e primeiro comentário crítico, e, ao fazê-lo, [...] estabelece o quadro de referência teórico a partir do qual deve ser considerada”⁷⁵.

Há algumas razões para que os escritores de ficção procurem retratar aspectos da teoria e da crítica literária em seus textos. Em primeiro lugar, a própria pluralidade e diversidade de correntes críticas e teóricas cria abertura para que os autores de literatura possam refletir sobre a teoria e sobre a crítica em seus textos ficcionais a partir de múltiplos pontos de vista – por vezes, tomando como foco alguma teoria que muito certamente será utilizada por críticos posteriormente para a análise do próprio texto. Nesse sentido, também os escritores de ficção parecem dispostos a entrar e a se engajar nas disputas interpretativas que marcam os estudos literários: “A fim de ter voz nesses debates, os escritores criativos podem achar necessário se juntar aos críticos literários e participar como metacríticos literários em um esforço para transferir a autoridade dos críticos literários para os escritores imaginativos”⁷⁶ (Al-Shara, 2009, p. 8).

Uma outra justificativa pode ser o simples fato de que os autores de ficção habitam o que Currie (1995) chama de Literaturalândia (*Literatureland*), ou a terra da literatura. Nela, os processos de escrita e de leitura são experiências fundamentais, que corroboram sua própria existência. É uma terra, pois, onde a interpretação literária é valorizada – bem como o são os discursos teórico-críticos que podem vir a orientá-la. Nesse sentido, Currie (1995, p. 3) argumenta: “temos tantos romances sobre a Literaturalândia porque os romancistas, por vezes,

⁷⁵ “its own first critical commentary, and in so doing, [...] sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered”.

⁷⁶ “In order to have a voice in these debates, creative writers may find it necessary to join literary critics and participate as literary metacritics in an effort to shift authority from literary critics to imaginative writers”.

não são membros tão integrados ao mundo quanto gostariam, e a Literaturalândia – escrita e leitura – é tanto o reino de sua especialidade quanto a textura de sua experiência”⁷⁷.

Por fim, convém ressaltar o aspecto da recepção que caracteriza a ficção teórico-crítica. Stetula Stan (2008, p. 100), por exemplo, argumenta que um texto literário que articula o discurso ficcional com discursos teórico-críticos cria mais demandas e mais dificuldades para seus leitores. Para a estudiosa, esse tipo de literatura exige um receptor educado, cultivado e paciente, disposto aceitar que não irá encontrar grandes prazeres na experiência de leitura, mas sim empreender um estudo sério sobre a ficção. Embora seja possível pensar em romances que tenham um caráter mais denso e ostensivamente teórico-crítico e que criem verdadeiros espaços de estudo para seus leitores, não acreditamos que esse seja o caso das narrativas da coleção *Devorando Shakespeare*. Como veremos, as reflexões propostas por esses romances estão conectadas a questões de enredo e de desenvolvimento de personagens; há, nesse sentido, ainda muita literatura – como ficção – para ser apreciada.

Em relação à análise do *ethos* crítico da paródia nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, buscaremos, ainda, examinar a predominância de impulsos criativos presentes nas narrativas, considerando os modos da arte reflexiva tal como propostos por Robert Stam (1985). Examinaremos, nesse sentido, o aspecto lúdico nesses romances, seu impulso de brincar com os códigos e convenções da ficção e com os discursos da teoria e da crítica literária. Além disso, será averiguado se o modo agressivo da arte reflexiva se faz presente, com sua postura mais contestatória e por vezes hostil em relação a sua recepção. Por fim, será avaliada a existência do modo didático, cujo desejo de ensinar sua audiência pode perpassar os meandros da própria ficção e também de questões relativas à teoria e à crítica literária.

2.2. Um sonho teórico-crítico de ficção: ou “como compreender essa doideira?”

No romance *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão resgata diversos elementos – como enredo e personagens – da peça homônima shakespeariana e os transpõe parodicamente para as ruas de Salvador no século XXI, precisamente durante os festejos de carnaval. Como já discutimos no capítulo anterior, uma das principais marcas do fazer paródico desenvolvido pela escritora brasileira foi a representação do dramaturgo inglês renascentista William Shakespeare como um personagem em sua narrativa. De acordo com o que foi argumentado, pôde-se

⁷⁷ “We have so many novels about Literatureland because novelists are so often not the integrated participants in the world that they would like to be and Literatureland – writing and reading – is both the realm of their expertise and the texture of their experience”.

concluir que a representação irônica e ambivalente de Shakespeare como Seu Bui está articulada a um *ethos* devorador da paródia, com contornos descoloniais.

Não passa despercebido o fato de que, ao analisarmos o *ethos* devorador da paródia, especialmente no que diz respeito à figura de Shakespeare, diversos aspectos teórico-críticos já foram considerados. Nesse sentido, temos aqui uma evidência de que os textos paródicos não têm um *ethos* único e imutável. Em *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, podemos perceber ao menos três *ethos*, a saber, o devorador, relacionado a questões de ordem intercultural; o memorialístico, no campo da intermedialidade; e o crítico, relativo a aspectos intertextuais, especialmente em relação à paródia de discursos teórico-críticos na narrativa ficcional.

Nesta seção do segundo capítulo, temos como objetivo analisar o *ethos* crítico da paródia no romance de Adriana Falcão. Em linhas gerais, consideraremos as estratégias utilizadas no imbricamento do discurso ficcional com discursos da teoria e da crítica literária, imbricamento esse caracterizador do que nomeamos como ficção teórico-crítica. Mais especificamente, três tópicos nortearão a discussão: em um primeiro momento, a análise recairá sobre como o romance interpela questões relativas à sua própria construção ficcional, fazendo uso de uma metalinguagem repleta de termos como enredo, personagem, trama, conflito, etc; a seguir, examinaremos o que a narrativa de Falcão informa acerca do gênero comédia, em geral, e, mais especificamente, acerca da comédia shakespeariana; por último, será considerado o resgate do metateatro shakespeariano na narrativa brasileira, com reverberações capazes de iluminar a própria prática paródica realizada por Falcão.

2.2.1. “Nunca tinha visto trama assim confusa”

Em seu *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão cria um enredo repleto de reviravoltas e desencontros entre os personagens. Aos dois casais principais, com seus amores trocados, somam-se os seres mágicos que, no romance em questão, vêm do Olimpo à Terra a fim de averiguar o funcionamento dos seres humanos e de suas relações. Também esses seres mágicos – mesmo que a princípio tivessem como objetivo atuar como observadores externos do grupo dos humanos – são alvo do universo de ponta cabeça que caracteriza o período do carnaval soteropolitano. Magia, raciocínio e criação literária se misturam na criação de uma narrativa que recebe as seguintes avaliações por parte de algumas de suas próprias personagens: “Flor de Ervilha nunca tinha visto trama assim confusa. Semente de Mostarda jurou ter

compreendido todo o drama. Mariposa desconfiou: ‘Como é que se pode compreender essa doideira?’” (Falcão, 2007, p. 45).

Considerando que “trama assim confusa”, “drama” e “doideira” são afirmações que partem de personagens de uma narrativa a fim de descrever a própria narrativa em que estão situadas, temos um evidente caso em que um texto literário tece comentários sobre si mesmo. Nesse voltar-se metaficcional da literatura em direção a si mesma, encontramos alguns termos que caracterizam uma metalinguagem utilizada pela crítica e pela teoria literária para estudar e analisar seu objeto de estudo: “trama” e “drama”, pois, são termos correntes nas discussões teóricas e análises que ocorrem no campo dos estudos literários. Ao longo do romance de Falcão, diversos outros termos são resgatados, a exemplo de personagem, forma, estilo, prosa, poesia, teatro, etc. Cabe-nos perguntar, nesse sentido: por que um texto literário aciona (e, nesse caso em questão, parodia) discursos da teoria e da crítica literária em sua composição?

Uma possível resposta para essa indagação já está presente no próprio fato de a trama ser apresentada como confusa, como uma doideira. A fim de diminuir a confusão de seus leitores, a narrativa ficcional aciona discursos teórico-críticos para propor explicações em relação ao que ocorre em nível de enredo. Em um determinado momento do romance, por exemplo, os desencontros amorosos dos casais humanos já tinham sido estabelecidos, tendo as ações que levaram a essa situação ocorrida na velocidade dos amores do carnaval. A narrativa, a fim de situar o leitor em relação às idas e vindas amorosas, elenca uma observadora externa, Flor de Ervilha, para fazer um resumo das ações. Lemos:

Flor de Ervilha compreendeu na hora que querer de gente é tão complicado quanto qualquer outro e daí tanto vai e vem, vai não vai, e não vai nem vem.

Então anotou:

* Olha aí o conflito armado.

* Helena quer Demétrio.

* Que quer Hérnia.

* Que quer Lisandro.

* Que quer Hérnia.

* E Helena está sobrando, coitada dela.

* Mas se não fosse assim, e tudo estivesse certo, a história acabaria por aqui, com todos felizes, ponto final, e aparentemente gente e confusão gostam de andar de braços dados (Falcão, 2007, p. 48-49).

Percebe-se que o romance demonstra autoconsciência quanto ao fato de ser uma narrativa, já que se apresenta como uma “história”. Não apenas isso, admite que, em histórias, há conflitos entre personagens que servem como motor propulsor para ações. Temos, dessa forma, uma narrativa literária que não apenas desenvolve conflitos entre personagens, pois há também uma

enumeração e um resumo desses mesmos conflitos, seguida por uma reflexão, em um nível teórico-crítico, sobre sua própria construção ficcional.

Como literatura metaficcional, que articula, simultaneamente, a prática ficcional com aspectos teórico-críticos – ou, lembrando Waugh (1984), a prática da ficção com a teoria da ficção –, *Sonho de uma noite de verão* promove reflexões sobre alguns de seus aspectos constitutivos, a exemplo de personagens, ações que façam evoluir a trama, o poder mágico de criação da linguagem literária e a noção de verossimilhança. Em todos os casos, o resultado é uma presença forte de discursos teórico-críticos na ficção, que se tornam parte integral da experiência de leitura do romance.

Reflexões acerca da categoria literária personagem – o que é um personagem, quais suas funções – estão diluídas ao longo do romance. Ainda no início da narrativa, por exemplo, quando há a chegada dos seres mágicos em Salvador, encontramos a seguinte fala⁷⁸ do personagem Puck:

– Uma trama só é boa
Quando tem suas personagens.
Uma pessoa sozinha,
Em geral não dá em nada.
Só para dar a largada,
Por que não escolher duas,
Ao acaso, pelas ruas?
Pois para se entender gente
Profundamente
Lá no íntimo,
É preciso um par,
No mínimo (Falcão, 2007, p. 32).

O trecho citado acima ocorre quando os seres mágicos estão vasculhando a grande quantidade de pessoas nos festejos de rua do carnaval, a fim de que possam escolher quais humanos eles irão observar. A fala de Puck, assim, tem uma função primeira e clara de influenciar o enredo da narrativa, explicando as ações dos seres mágicos. Ela, porém, extrapola essa função primeira, especialmente ao fazer comentários metaficcionais, de ordem teórico-crítica, sobre a categoria literária personagem. O romance, nesse sentido, apresenta-se autoconscientemente como um texto criativo, posto que as pessoas que serão acompanhadas pelos seres mágicos são apresentadas já como personagens. Além disso, através da fala de Puck, podemos inferir duas questões importantes relativas à categoria personagem, que comumente aparecem em textos de teoria e de crítica literária, a saber: há uma necessidade, na criação literária, de se criar/escolher

⁷⁸ No romance de Falcão, Puck profere seus diálogos na forma de versos. Consideramos essa questão no terceiro capítulo, sob o viés da intermedialidade.

personagens para a história, afinal, uma história envolvente costuma depender consideravelmente do desenvolvimento de seus personagens; e também o fato de que personagens literários, como criações ficcionais, podem servir de parâmetro para se entender a condição humana. Sabe-se, por exemplo, que algumas discussões de Sigmund Freud, no campo da psicanálise, foram inspiradas por personagens shakespearianos.

Em relação à categoria personagem, vale destacar a passagem em que Seu Biu – que, lembremos, quando bêbado, incorpora o espírito de William Shakespeare – diz a Puck que está na hora de alguns personagens voltarem a aparecer na narrativa. No diálogo que segue entre Seu Biu e Puck, lê-se:

- Raciocine um pouco, Puck. Quais são os outros personagens do núcleo dos mortais?
- Tem mortal demais por aqui, rapaz. Como é que eu posso saber os nomes de todos?
- Eu estou falando apenas dos mais significativos. Os que têm função no enredo e merecem ter seus nomes destacados.
- E eu sei?
- Os que estavam presentes na apresentação da história, onde foram estabelecidas as situações-chave (Falcão, 2007, p. 117).

Novamente, a narrativa literária de Adriana Falcão apresenta a seus leitores alguns argumentos sobre personagem que costumamos encontrar principalmente em textos teórico-críticos, a saber: há diferentes níveis de personagem, com alguns tendo mais importância para o desenvolvimento do enredo do que outros; personagens com certa relevância recebem um nome, a fim de que possam ser distinguidos de outros, que não têm necessariamente grande importância para a trama; personagens estão envolvidos no estabelecimento de situações-chave. Essas são questões que parecem se articular em torno de um projeto de letramento literário do personagem Puck, levado adiante por um outro personagem da narrativa, Seu Biu. Tal projeto de letramento literário, porém, tem consequências para além das fronteiras do universo ficcional do romance, uma vez que o próprio leitor da narrativa de Falcão também é exposto a esses argumentos teórico-críticos. E quando consideramos que tais argumentos foram proferidos por Seu Biu, representativo da figura do dramaturgo William Shakespeare, sua validade parece ser difícil de ser questionada.

Em suas reflexões metaficcionais teórico-críticas, o romance de Falcão articula a categoria personagem à ideia de que eles desempenham ações que são necessárias para o desenvolvimento do enredo. Vejamos a passagem a seguir, nesse sentido:

Como se verá posteriormente, esse era um momento delicado da trama, uma vez que seu andamento agora cabia apenas a Helena.

Ela ficou ali pensativa, com a história em suas mãos, sem saber que enquanto não decidisse o que fazer os outros personagens seriam obrigados a ficar pairados no ar, sem sorte, azar, ou um simples objetivo (Falcão, 2007, p. 51).

Destacam-se, no citado acima, diversos termos que compõem, no romance, uma metalinguagem teórico-crítica para fazer referência à literatura: “trama”, “andamento”, “história” e “personagens”. Para além disso, temos uma demonstração do poder da voz narratorial, capaz de reflexivamente paralisar o tempo da narrativa e da ação dos outros personagens, mesmo que, ironicamente, esse narrador argumente que a história estava em pausa devido à indecisão de Helena. De toda sorte, a narrativa autoconscientemente se apresenta como um enredo que é composto por relações de causa e consequência a partir das ações de personagens.

Outro caso interessante ocorre em relação a Demétrio, caso que novamente envolve ações de um personagem e sua relação com desenvolvimento do enredo da narrativa em que ele se encontra. Lê-se:

Tão logo Hérnia desapareceu na multidão, Demétrio se jogou no chão e caiu num sono profundo.

Se algum outro mortal ali presente tivesse prestado atenção à cena, certamente se perguntaria, “e isso lá é hora de dormir?”, ou “como é que uma pessoa consegue dormir assim, traído, acusado injustamente e atormentado de agonia?” Poderia se dizer simplesmente que se Demétrio não tivesse dormido nesta hora, estragaria o resto da trama (Falcão, 2007, p. 90).

O personagem Demétrio desabou no chão, em plena rua durante os festejos de carnaval, e dormiu instantaneamente. Não há, como o próprio texto literário aponta, razão alguma para isso ocorrer, salvo o fato de que era necessário para o desenvolvimento do enredo. Temos, dessa forma, uma outra amostra por parte do romance de que ações de personagens são necessárias para avançar a trama. Não nos escapa também o fato de que Falcão pode ter representado essa atitude quase impensável como uma forma de piscadela intertextual às comédias shakespearianas, que trazem algumas ações e acontecimentos bastante improváveis.

Dormir e acordar são ações que se repetem algumas vezes ao longo da narrativa, estando em proximidade semântica à ideia de sonho, termo presente no título do romance. De forma semelhante ao ocorrido com Demétrio, também em relação à personagem Hérnia o ato de acordar não é justificado por qualquer ocorrência dentro da narrativa, além do fato de que ela precisaria ser desperta para que a trama evoluísse: “Seria impossível terminar o capítulo seis sem o esmero de primeiro acordar Hérnia para que ela procurasse por Lisandro, não o encontrasse, e a confusão se tornasse completa” (Falcão, 2007, p. 78). Novamente, temos uma comprovação do poder da voz do narrador, que não somente acordou Hérnia para que a

confusão no enredo pudesse ser instaurada, mas o fez através de um comentário reflexivo que traz à tona questões relativas às convenções do romance. A passagem citada acima, pois, demonstra o fato de que as narrativas são organizadas artificialmente, a fim de atingir determinado objetivo: *cliffhangers* em finais de capítulos – a confusão se tornou completa, de acordo com a própria narrativa – têm a função de prender a atenção dos leitores e direcioná-los à continuidade da leitura.

Após todos os encontros e desencontros que se estabelecem ao longo da narrativa, cabe a dois personagens – Seu Bui e Puck – tentar remediar a situação. No diálogo entre eles, lemos:

- Sinceramente, eu achei essa solução muito simples – queixou-se Seu Bui. – Justo o personagem que desencadeou toda essa tensão dramática me desaparece assim, de repente, levado por um personagem caído do céu? Eu gostaria de ter acompanhado a ação inteira.
- Não ligue para ele, patrão. O camarada é todo metido a entender de dramaturgia. [...]
- [Seu Bui:] – Nada contra o fantástico, já que nos forneceu belíssimas obras, mas neste caso específico, optamos por um tom mais realista (Falcão, 2007, p. 111-112).

Na passagem citada acima, os dois personagens estão acompanhados por Oberon. Este pede que Puck e Seu Bui encontrem uma solução para o caso de sua esposa, Titânia, rainha das fadas, que, sob efeito de um feitiço lançado por uma flecha de Cupido, acabou se apaixonando por um asno. Para se referir a essa situação conflituosa do enredo, Seu Bui faz uso de uma metalinguagem teórico-crítica, com termos como “solução”, “personagem”, “tensão dramática” e “ação”, além de contrapor duas possibilidades de resolução: uma realista e outra fantástica. Ironicamente, a solução realista encontrada por Seu Bui foi embebedar Titânia com cachaça para que ela tivesse uma amnésia alcoólica, o que combina com a atmosfera carnavalizada da narrativa e com a própria festa de carnaval em Salvador.

Seu Bui e Puck, porém, não conseguiram encontrar solução realista para o problema de Bobina, integrante da trupe teatral que havia sido enfeitado por Puck e acabara com uma cabeça de burro. No diálogo que segue, percebemos que a mágica realizada, em nível de enredo, também informa, de forma reflexiva, sobre o poder criativo da própria literatura:

- Penso que isso vai ser meio impossível. O senhor que se considera tão letrado quer fazer o favor de me explicar como desfazer o feitiço de forma realista?
- O senhor tem alguma carta na manga?
- Isso é uma catacrese?
- Uma cata o quê?
- Grande ideia! Que tal nos valermos de uma figura de linguagem?
- Como assim?
- Podemos nos utilizar de uma metáfora: “Enfim recuperado, Bobina retomou o trem de sua existência”. Ou de uma sinédoque: “A boca despertou num bocejo e descobriu

ser a mesma boca de sempre”. Ou de uma hipérbole: “O fato é que ele acordou tão irritado que até perdeu a cabeça”. [...] Ou ainda de uma elipse: pulamos esse pedaço e já cortamos para ele com cabeça de gente.

Nesse trecho, Seu Biu oferece didaticamente a Puck – e aos leitores do romance – explicações sobre algumas figuras de linguagem, sendo os exemplos oferecidos possibilidades de resolução para a situação de Bobina. Mais importante do que a micro aula oferecida sobre as figuras de linguagem, porém, é o que tal passagem tem a informar sobre o poder criativo da linguagem literária. Através do *ethos* crítico da paródia e da decorrente imbricação do discurso ficcional com os discursos teórico-críticos, a narrativa de Falcão nos informa que a linguagem literária não tem o potencial de simular a representação de uma realidade exterior, podendo, na verdade, criar ou firmar sua própria realidade através da linguagem – algo que Hutcheon (1980, p. 7) discute como sendo a criação de um mundo ficcional, de um heterocosmo, através dos referentes fictícios dos signos linguísticos. Todo texto literário, nesse sentido, cria um universo ficcional próprio; textos metaficcionais vão além, reconhecendo e refletindo sobre a linguagem capaz de criar tal universo. Em *Sonho de uma noite de verão*, as figuras de linguagem foram autoconscientemente escolhidas e apresentadas como representantes para esse poder de criação “mágico” da linguagem literária.

Por fim, a questão da verossimilhança na literatura também é alvo de reflexão do *ethos* crítico da paródia em *Sonho de uma noite de verão*. Novamente em um diálogo entre Puck e Seu Biu, no qual eles procuram uma solução para reintroduzir personagens na trama após os conflitos terem sido resolvidos, lemos:

- Sendo assim, temos que juntar todos.
- Exatamente. Falta uma ideia. [...]
- Boa.
- E convincente!
- E se eles aparecerem indo caçar? Os três podiam entrar com cães de Esparta, indo para a celebração do “Rito de Maio”. Não lhe parece interessante?
- Ideia bonita, mas um pouco descabida. Estamos em fevereiro, século XXI, Salvador, Bahia, Brasil, América do Sul. O que faríamos com cães de Esparta neste cenário tropical? (Falcão, 2007, p. 118).

A ideia de Puck, de representar os personagens em uma caça com os cães de Esparta durante o Rito de Maio é rapidamente rejeitada por Seu Biu, que a considera descabida. Destaque-se o fato de que essa situação remete diretamente à peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Quando Seu Biu elogia a ideia, porém a rejeita, temos um interessante espelhamento: o “Shakespeare brasileiro” faz uma espécie de autoelogio, no sentido de que a caça com os cães de Esparta é obra criativa do “Shakespeare inglês”; em ambiente paródico,

porém, vale destacar que a rejeição à ideia significa que uma distância em relação à fonte prevalece.

Embora tenhamos visto que a linguagem literária é capaz de criar seu próprio universo, a negativa de Seu Biu ainda faz com que tenhamos a consciência de que deve haver limite para o absurdo – mesmo em meio às festividades de carnaval em um texto literário paródico, carnavalizado, hiperbólico. A ideia de verossimilhança nesse caso, pois, acaba sobressaindo: o retorno dos personagens deve fazer sentido dentro dos parâmetros já estabelecidos na narrativa. Mesmo que essa narrativa já tenha ironicamente abandonado qualquer ideia de verossimilhança desde o seu início, uma vez que ambientada em um Brasil contemporâneo habitado por personagens nomeados Hérnia, Demétrio, Egeu, Lisandro e Teseu.

2.2.2. Sobre as “visões estapafúrdias” da comédia

Através do *ethos* crítico do fazer paródico que caracteriza o romance *Sonho de uma noite de verão*, discursos teórico-críticos são acionados em meio à narrativa ficcional para refletir sobre questões relativas ao gênero dramático comédia, de um ponto de vista mais amplo, e, mais especificamente, em relação ao gênero comédia tal como desenvolvido por William Shakespeare. Nesse sentido, prevalece a ideia de que há uma confusão generalizada, tanto em relação às ações desencontradas das personagens quanto em relação à própria organização da trama, como discutimos na subseção anterior. De forma mais precisa, a narrativa performativamente estabelece um estado confuso de coisas, para metaficcionalmente propor reflexões – de ordem teórico-crítica – sobre esse mesmo estado.

Vejamos, nesse sentido, o trecho a seguir: “Pensamentos ébrios. Visões estapafúrdias. Enredos imprudentes. [...] O primeiro grande engano da história que se segue deveu-se à coincidência das datas e ao desconhecimento do calendário terrestre por parte dos espíritos” (Falcão, 2007, p. 26). Nele, temos o narrador em terceira pessoa do romance desnudando o processo de construção do enredo da própria narrativa: enredo ironicamente apontado como imprudente, formado por coincidências e desconhecimentos. Embora tal descrição possa, de fato, perfeitamente ser articulada aos eventos contidos na narrativa de Falcão, seu potencial crítico extrapola as fronteiras do romance brasileiro. Noções como pensamentos ébrios, visões estapafúrdias e enredos imprudentes podem ser facilmente articuladas ao gênero dramático comédia – gênero praticado por Shakespeare em diversas peças, inclusive em seu *Sonho de uma noite de verão*. Para Patrick Swinden (1973), coincidências improváveis, disfarces impossíveis, identidades trocadas, entre outros, são convenções características do gênero cômico –

convenções que facilmente se articulam com as noções propostas pela citação do romance de Falcão.

De certa forma, o romance de Falcão parece propor que há alguma vinculação entre a própria narrativa e o gênero cômico. Para além disso, e talvez de forma mais relevante, o romance em questão demonstra ter um forte impulso reflexivo e didático para ensinar a seus leitores determinadas convenções das comédias. Em outra passagem do romance, o gênero comédia é citado nominalmente, em meio a reflexões teórico-críticas sobre o mesmo:

O imbróglia a que assistiram em seguida possivelmente foi traçado por algum inspirado autor de destinos, maluco que era, um tipo de encontros e desencontros bem característico do planeta Terra, dessas tramas que depois viram até comédia e podem ser representadas por quem quer que deseje comentar a estranha condição humana (Falcão, 2007, p. 41).

Percebe-se que o romance reconhece a relevância do gênero cômico, especialmente quando reconhece o potencial que ele tem para refletir sobre a condição humana. Vale ressaltar, de qualquer forma, que o *ethos* crítico, ao refletir sobre a comédia, o faz através de uma perspectiva bastante paródica e ambivalente, afinal, o inspirado autor de destinos é louco, encontros são seguidos por desencontros e a condição humana é estranha.

Apesar dessa atmosfera ambivalente que marca os comentários acerca da comédia no romance de Falcão, percebemos que a narrativa demonstra um apreço por esse gênero dramático: até mesmo a loucura e a estranheza da condição humana podem ser vistas por uma boa ótica, dentro do universo da comédia. Em outra passagem, o narrador em terceira pessoa faz o seguinte comentário: “Há que se reconhecer que fosse lá quem estivesse tramando toda essa história, era portador de uma cabeça inventiva que não desperdiçava uma única oportunidade de fazer render conflito” (Falcão, 2007, p. 76). A ironia, nessa passagem, dá-se pelo fato de que o narrador, ao elogiar o inventor da trama, acaba autoconscientemente por elogiar a si mesmo, já que ele é a voz narrativa que cria e organiza os eventos da trama em questão. O elogio, porém, parece mais uma vez ultrapassar os limites da narrativa, sendo destinado a Shakespeare e a outros praticantes do gênero cômico – gênero aqui reconhecido e elevado a uma posição de destaque por sua inventividade, criatividade e capacidade de fazer render conflito.

Aspectos mais específicos da prática cômica de Shakespeare também são alvo de comentários teórico-críticos no romance paródico de Adriana Falcão. Uma convenção da comédia utilizada por Shakespeare em algumas de suas peças é a existência de personagens gêmeos (Gay, 2008), algo que contribui para diversos tipos de confusão no enredo. Tal fato é

resgatado na narrativa de Falcão, quando Puck não consegue distinguir Lisandro de Demétrio, embora tais personagens não sejam irmãos gêmeos. Parte da confusão de Puck diz respeito a uma referência intertextual direta à peça *Sonho de uma noite de verão*: na comédia shakespeariana, ambos os personagens são dois jovens atenienses; no romance brasileiro, ambos escolhem vestimentas gregas como suas fantasias para o carnaval soteropolitano. No trecho da confusão causada por Puck, lê-se: “Tomando um pelo outro, Puck derramou na boca de Lisandro a poção que se destinaria a Demétrio, torceu sinceramente ‘tomara que funcione’, e desapareceu dali. E haja comédia de erros” (Falcão, 2007, p. 76). Temos, dessa forma, uma clara referência, por parte da narrativa brasileira, ao fato de que esse tipo de confusão com personagens parecidos ou gêmeos faz parte das convenções da comédia shakespeariana. Não por acaso, *A Comédia dos Erros* é o título da peça de Shakespeare que traz o caso mais emblemático de confusões causadas por (dois pares de) irmãos gêmeos.

Acerca da comédia shakespeariana e de suas convenções, Penny Gay (2008, p. 4-5) argumenta que

Essa forma é baseada na expectativa de que a deliciosa desordem temporária da história seja resolvida com uma volta à normalidade – ou pelo menos um gesto nesse sentido: um gesto que pode ser, ocasionalmente, profundamente irônico. As comédias, como gênero, terminam com casamentos e festas, em vez de mortes e funerais⁷⁹.

A narrativa de Falcão, vinculada ao gênero comédia através da paródia, demonstra consciência em relação ao fato de que a proximidade do fim da história enseja uma resolução dos conflitos: “– E aqueles quatro perturbados que sempre queriam o par alheio? – Já está tudo providenciado para que eles se ajitem. Assim teremos um final feliz para todo mundo” (Falcão, 2007, p. 116). Muito emblemático, nesse sentido, é o título do último capítulo do romance, “Reconciliações e alianças”, que, à moda do quinto e último ato de uma comédia shakespeariana, elabora “uma série lenta de revelações e reconciliações pouco surpreendentes”⁸⁰ (Swinden, 1973, p. 17). Não por acaso, no romance brasileiro, não poderia haver “um *gran finale* mais apoteótico do que um casamento triplo” (Falcão, 2007, p. 133).

Em relação a comentários teórico-críticos feitos reflexiva e parodicamente pela narrativa brasileira em relação à comédia shakespeariana, destaquemos, por último, uma informação a respeito do tipo de ação que caracteriza as peças cômicas do dramaturgo inglês.

⁷⁹ “This form is based on the expectation that the delightful temporary disorder of the tale will be resolved with reincorporation into normal society – or at least a gesture towards that: a gesture that can be, on occasion, deeply ironical. Comedies, as a genre, end with weddings and feasts rather than deaths and funerals”.

⁸⁰ “A typical fifth act in Shakespeare is a slow-moving series of unastonishing disclosures and reconciliations”.

Diferentemente do que ocorre nas tragédias, nas comédias shakespearianas, a atenção da audiência é dispersa entre os grupos de personagens; para Swinden (1973, p. 12), o enredo costuma assumir “a forma de uma mistura de ações separadas, todas tendo alguma relação com as principais preocupações da peça”⁸¹. A ideia de que as ações, na narrativa de Falcão, ocorrem de forma separada está presente nas dúvidas e incertezas, por parte de personagens, em relação ao enredo – lembremos do “nunca tinha visto trama assim confusa”. Além disso, a metalinguagem teórico-crítica é constantemente utilizada na narrativa: em determinados momentos ela é acionada para separar os grupos dos personagens – temos o “núcleo dos mortais” e o “núcleo dos seres mágicos”; em outros, ela reflete sobre as ações concomitantes, que ocorrem de forma paralela e que permite o avanço da trama, como na seguinte fala de Seu Biu: “Eu que sou *expert* no assunto, embebedo a rainha, enquanto, em ação paralela, Puck desenfeitiça Bobina, para que este siga seu caminho e a trama evolua” (Falcão, 2007, p. 113).

2.2.3. *Píramo e Tisbe no jogo de espelhos da metaficção*

Como temos discutido, o romance de Adriana Falcão desenvolve diversas práticas metaficcionais: através da paródia, a narrativa promove uma devoração intercultural e descolonial da figura de William Shakespeare e articula o discurso ficcional com o discurso teórico-crítico, a fim de questionar e problematizar diversos aspectos de sua própria constituição ficcional. Como uma proposta paródica direta em relação a uma comédia de Shakespeare, não causa espanto, nesse sentido, o fato de que também a peça *Sonho de uma noite de verão* tenha um elevado coeficiente de reflexividade, especialmente ligada à prática do metateatro.

Como metateatro, entende-se “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’”, ou ainda “Tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (Pavis, 2008, p. 240, 385). Em *Sonho de uma noite de verão*, o dado metateatral diz respeito à encenação, por parte de uma trupe de atores amadores, da história de Píramo e Tisbe, como uma homenagem para o casamento de Teseu e Hipólita. Originalmente advinda da mitologia grega e contada por Ovídio em suas *Metamorfoses*, a história de Píramo e Tisbe tem caráter trágico, retratando a morte de um casal de jovens que foi impedido de casar por suas famílias.

⁸¹ “the form of a medley of separate actions, all of which have some bearing on the main preoccupations of the play”.

Na peça de Shakespeare, acompanhamos não apenas a encenação dos eventos relativos a Píramo e Tisbe; ainda no início da peça, somos apresentados à trupe teatral amadora em sua primeira reunião, quando discutem o que poderia ser apresentado como parte das homenagens ao casamento de Teseu e Hipólita:

BOBINA: Primeiro, meu bom Quina, diga do que trata o drama, depois leia o nome dos atores, e no final faz ponto e pronto!

QUINA: Muito bem; o nosso drama é *A mui lamentável comédia e cruelíssima morte de Píramo e Tisbe*.

BOBINA: Palavra que é uma obra muito notável e muito alegre. E agora, Pedro Quina, chame os atores pela lista (Shakespeare, 2016b, p. 319, ato 1, cena 2).

Em sua peça, Shakespeare cria um ambiente paródico e carnavalizado, em que o teatro é praticado e refletido por um grupo de atores amadores, que demonstram grande entusiasmo, porém pouco conhecimento acerca das convenções e das potencialidades criativas da forma dramática. Demonstram pouco conhecimento também em relação à trama que pretendem encenar: a história trágica de Píramo e Tisbe, nesse sentido, ironicamente se transforma em uma “lamentável comédia”, “uma obra muito notável e muito alegre”, sendo adequada, a seus olhos, para os festejos de um casamento.

No teatro reflexivo de Shakespeare, os personagens que compõem a trupe teatral se mostram especialmente preocupados com o potencial que a arte dramática tem em despertar sentimentos e emoções em sua audiência. Nesse sentido, tais atores articulam estratégias – como prólogos e interrupções da ação – para explicar a natureza ficcional daquilo que está sendo encenado e evitar que a audiência confunda ficção com realidade:

FOMINHA: Eu acho que, pensando bem, temos que deixar as matanças de fora.

BOBINA: Nada disso; eu tenho uma ideia para dar jeito em tudo. É só me escreverem um prólogo, e no prólogo avisamos todo mundo que não vamos fazer mal a ninguém com nossas espadas e que Píramo não é matado de verdade; e, para maior garantia, fica dito a eles, também, que eu, Píramo, não sou Píramo, mas sim Zé Bobina, o tecelão. Isso tira todo o medo deles. [...]

BICUDO: Será que as donas vão ficar com medo do leão? [...] Então um outro prólogo tem que dizer que ele não é leão.

BOBINA: Não; você tem de dizer o nome dele, e metade da cara dele tem de ser vista através do pescoço do leão; e ele mesmo tem de falar pelo buraco, se contradizendo assim: “Senhoras” ou “Lindas senhoras, eu as desejaria” ou “eu as requereria” ou “eu as imploraria que não se amedrontassem, que não tremessem: dou minha vida para garantir a sua. Se pensassem que eu vim aqui como leão, minha vida não valia nada. Mas não sou nada disso, eu sou homem, igual a qualquer outro homem”. E aí, então, ele que diga o nome dele, falando com todas as letras que é Justinho, o marceneiro (Shakespeare, 2016b, p. 337-338, ato 3, cena 1).

O metateatro, na peça *Sonho de uma noite de verão*, estabelece a estrutura de uma peça (ou de seu ensaio) dentro de outra peça, instaurando um jogo de espelhos que torna mais complexa a relação entre ficção e realidade. Na cena citada acima, por exemplo, temos personagens ficcionais discutindo os preparativos para futura atuação como personagens de uma outra trama, o que acaba por reverberar, dentro do contexto da peça shakespeariana, como uma admissão de sua própria natureza ficcional. Dessa forma, também o metateatro shakespeariano se mostra como uma forma de criação e crítica: reflexões sobre o próprio teatro acompanham a trama encenada. Para Pavis (2008, p. 241), isso significa que “o trabalho teatral passa a ser uma atividade auto-reflexiva e lúdica: ele mistura alegremente o enunciado (o texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (a reflexão sobre o dizer)”.

A consciência metateatral é uma importante característica na produção dramática de Shakespeare, de acordo com Penny Gay (2008). Para a estudiosa, especialmente nas comédias, Shakespeare não desejava que a audiência se perdesse na trama a ponto de esquecer que estava em um teatro, acompanhando uma peça. Tal autoconsciência, por parte da audiência, não atrapalha a apreciação da peça; pelo contrário, ela acrescenta uma outra camada de prazer, pois o público se torna coparticipante na produção de sentidos, à esteira do que também ocorre em narrativas metaficcionais. No caso específico de *Sonho de uma noite de verão*, as questões despropositadas trazidas pela trupe teatral amadora têm a função lúdica de fazer um afago carinhoso ao próprio teatro e a sua audiência: “a comunidade reconhece sua própria paixão pelo drama e ri [...] em um reconhecimento prazeroso dessa necessidade irracional – e da coragem dos atores que respondem a ela, qualquer que seja o absurdo que possa estar envolvido”⁸² (Gay, 2008, p. 3).

No romance de Adriana Falcão, o dado reflexivo do metateatro é resgatado da comédia shakespeariana, desenvolvendo uma função própria na narrativa: através do *ethos* crítico da paródia, desenvolvem-se comentários teórico-críticos que informam sobre o próprio fazer paródico que caracteriza o romance, que se apresenta como uma releitura pós-moderna. Na primeira reunião do grupo artístico brasileiro, também composto por atores amadores, lemos:

- Eu pensei num tema romântico para homenagear o casamento de Teseu e Hipólita, o que já garante a simpatia do júri.
- Que tema?
- “A mais lamentável comédia, a mais cruel morte de Píramo e Tisbe”, que como o nome bem diz, contará a cruel morte de Píramo e Tisbe.
- Quem danado é Píramo?
- E o que ele tem a ver com Tisbe?

⁸² “the community recognises its own passion for drama, and laughs [...] in delighted acknowledgement of that irrational need – and of the courage of the actors who would respond to it, whatever absurdity that may involve”.

- E o que nós temos a ver com eles?
- E o que eles têm a ver com o casamento de Teseu e Hipólita? (Falcão, 2007, p. 55-56).

Como se vê, a narrativa brasileira toma emprestado o título da peça da trupe shakespeariana: “lamentável comédia” no romance também é seguido da informação sobre a “morte” dos personagens. Diferentemente do que ocorre na comédia shakespeariana, porém, os personagens brasileiros têm consciência sobre a inadequação de tal história como parte das festividades de um casamento. Em conversa em grupo, chegam à seguinte solução:

- Fominha estava absolutamente certo de que o enredo escolhido, aquela cruel comédia cheia de matanças, tinha tudo para ser um vexame. [...]
- E se a gente começar o desfile anunciando que se trata de uma proposta pós-moderna? O pessoal vai achar o máximo.
 - Bem pensado.
 - E a nossa proposta pós-moderna consiste em desconstruir a história e desmistificar a lenda. Assim vendemos os defeitos como se fossem qualidades.
 - Negócio de releitura está na moda.
 - Isso. Dizemos que se trata de uma releitura.
 - E acrescentamos um refrão dizendo que não sou Píramo (Falcão, 2007, p. 80-81).

Percebe-se que ambos os textos intitulados *Sonho de uma noite de verão* jogam Píramo e Tisbe no jogo de espelhos da metaficção: a comédia shakespeariana o faz através do metateatro, reflexivamente tecendo comentários sobre a própria forma teatral e algumas de suas possibilidades de significação; o romance brasileiro, por sua vez, propõe, dentro de sua própria narrativa, uma releitura pós-moderna para a história clássica. Uma releitura, é muito importante destacar, que desconstrua e desmistifique a lenda – uma releitura, pois, de caráter substancialmente paródico.

Nos espelhamentos que decorrem da inserção de uma história menor dentro da narrativa, percebemos que a releitura paródica instaurada pela trupe teatral brasileira em relação a Píramo e Tisbe tem muito a informar sobre a prática paródica realizada pelo romance *Sonho de uma noite de verão* em relação à peça homônima de Shakespeare. Em outras palavras, o discurso teórico-crítico sobre o pós-modernismo e a contemporânea prática de releituras – ironicamente apontada como sendo algo que está na moda – é utilizado para explicar a paródia realizada por Falcão em seu romance.

A vinculação ao pós-modernismo, de qualquer forma, ocorre sob parâmetros paródicos e ambivalentes. As reflexões acima, não esqueçamos, foram feitas por atores amadores que não dominam os discursos da teoria e da crítica literária. Há uma clara diferença entre essas reflexões e aquelas desenvolvidas por Seu Bui, representativo da figura de William

Shakespeare. De qualquer forma, através dessa vinculação ambígua ao pós-modernismo, Falcão também insere em sua narrativa argumentos que podem facilmente desarmar críticas que venham a acusar o romance de ser incoerente:

- Ainda temos um problema. E o buraco no muro? É o tema da canção!
- Basta que o ator que faz o muro fique lá com dois dedos abertos, representando o buraco, e a crítica vai dizer que o pós-moderno é feito de incoerências.
- Não entendi.
- Nem é para entender (Falcão, 2007, p. 82).



Em *Sonho de uma noite de verão*, o *ethos* crítico da paródia é responsável por um complexo e extenso processo de imbricação do discurso ficcional com discursos oriundos da teoria e da crítica literária. Como consequência desse imbricamento, temos um romance que pode ser considerado um exemplo de ficção teórico-crítica, posto que reflete sobre diversos aspectos da criação literária: questões sobre sua própria construção ficcional são alvo de reflexão na narrativa, uma vez que há a clara ligação entre a arquitetura do romance e noções de enredo, personagem, trama e conflito; o gênero comédia, de forma mais ampla, e a comédia tal como desenvolvida por Shakespeare também são alvo do *ethos* crítico da paródia no romance; por fim, a própria noção de reflexividade é trazida à tona, através de um resgate da estrutura metateatral de uma peça dentro de outra, presente na comédia shakespeariana.

Dessa forma, percebe-se que, no campo da intertextualidade, o romance brasileiro paródico lida com diversos outros discursos e textos para além da peça *Sonho de uma noite de verão*. Se, por um lado, pode-se argumentar que a grande profusão de discursos cria uma trama por demais complexa que poderia dificultar a leitura, por outro, o discurso imbricado de ordem teórico-crítico-ficcional tem uma clara função didática, pois funciona como uma ferramenta que pode influenciar na formação de leitores mais habilidosos, capazes de compreender os meandros da composição literária – inclusive através da consciência de que o romance se constitui como uma releitura paródica.

2.3. A ficção teórico-crítico e paródica de um papagaio brasileiro shakespeariano

A décima segunda noite é um romance de Luis Fernando Verissimo, publicado em 2006, que promove uma paródia da peça *Noite de Reis*, de William Shakespeare, escrita por volta de 1600, uma das comédias de maior destaque dentro do cânone do dramaturgo inglês. Sobre ela,

Harold Bloom (2000, p. 289-290) argumenta: “*Noite de Reis* recusa-se a ser levada a sério, e seria uma agressão submetê-la a expectativas realistas”. O título original da peça em inglês já nos oferece algumas informações para entendermos a colocação do crítico estadunidense: *Twelfth Night* – que, traduzido literalmente, significa “Décima segunda noite” – ainda é acompanhado do eloquente subtítulo *or What you Will*, que, em versões brasileiras, tem sido traduzido como “ou o que quiserdes”, “ou o que quiserem” e “ou qualquer outra coisa”. Não se levar a sério era a tônica dos festejos da décima segunda noite após o Natal, 6 de janeiro, Dia de Reis: “divertir-se era a ordem do dia em tempos elizabetanos, pois um clima próximo ao de celebrações carnalizadas deveria governar a Festa da Epifania” (Viégas-Faria, 2008, p. 5).

O espírito tresloucado do carnaval em *Noite de Reis* também se faz substancialmente presente na paródia brasileira, *A décima segunda noite*. Nesse romance, a história se desenvolve no meio da comunidade brasileira residente em Paris durante o fim da década de 1980 ou início da década de 1990 (um tempo específico não é oferecido aos leitores, assim como não o é na comédia shakespeariana; sabemos, porém, que eventos no romance ocorrem após o fim da Ditadura Militar no Brasil, em 1985). Na narrativa, acompanhamos a chegada de Violeta a Paris, onde, após ter problemas no aeroporto com o Departamento de Imigração da Polícia Francesa, acaba separada de seu irmão gêmeo, Sebastião. Sozinha, em uma cidade desconhecida, Violeta procura a ajuda de Negra, líder da comunidade brasileira em Paris, que consegue um trabalho para ela no salão de beleza com temática brasileira Illyria, que faz parte de uma rede de salões que tinha Orsino como proprietário. Violeta precisou se travestir de homem, adotando o nome César, já que, por idiosincrasia de seu dono, somente rapazes poderiam trabalhar no salão Illyria – a razão para tanto não é explicada, mas Orsino garante não ser discriminação sexual, já que “seus rapazes representam todos os sexos conhecidos e alguns ainda em fase de experimentação” (Verissimo, 2006, p. 20). Assim como na comédia shakespeariana, Orsino aponta Violeta/César como mensageira/o de seu amor para Olívia, que foi cliente do salão, mas parou de frequentá-lo quando passou a guardar luto pela morte de seu irmão. A mesma série de desencontros amorosos é replicada no romance de Verissimo, sendo a volta de Sebastião, no fim da narrativa, também a chave para garantir o final feliz dos dois casais, marca da comédia.

O romance de Verissimo se constitui a partir de fortes semelhanças com a comédia de Shakespeare. Nas palavras do escritor brasileiro: “Shakespeare forneceu a trama básica, e eu entrei com o resto”⁸³. O principal acréscimo paródico – marca da diferença – feito por

⁸³ Disponível em: <http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=187>. Acesso em: 14.11.2016.

Verissimo foi a escolha de Henri, um papagaio francês de ascendência brasileira, para ser o narrador do romance. Capaz de falar francês, português e inglês (mesmo que com um sotaque horrível, segundo o próprio), Henri narrará os acontecimentos que observou do alto de seu poleiro no salão Illyria, a partir de onde contribui, como elemento de decoração tropical, para a ambientação brasileira do local.

Em meio à atualização de enredos, personagens e espaços shakespearianos, Verissimo, através do *ethos* crítico da paródia, desenvolve diversas reflexões de ordem teórico-crítica. Assim como discutimos em relação a *Sonho de uma noite de verão*, podemos perceber que, em *A décima segunda noite* há um substancial processo de articulação do discurso ficcional paródico com discursos advindos da teoria e da crítica literária. Nesta seção do segundo capítulo, temos como objetivo desenvolver a análise de tal articulação, que nos permite perceber também o romance de Verissimo como um exemplar de ficção teórico-crítica. Na análise, três aspectos serão privilegiados: as estratégias pelas quais o romance comenta sua própria reflexividade, especialmente em relação à figura do narrador; comentários críticos em relação à própria peça *Noite de Reis*, principalmente no que diz respeito à atmosfera carnavalizada dessa comédia; e, por fim, os arranjos de gênero que a narrativa brasileira propõe, em um processo reflexivo bastante influenciado pelo travestimento de personagens que ocorre na comédia shakespeariana.

2.3.1 Estéticas reflexivas

De acordo com Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis (1992, p. 204), o termo reflexividade “foi tomado emprestado da psicologia e da filosofia, onde originalmente se referia à capacidade da mente de ser seu próprio sujeito e objeto durante o processo cognitivo”. Posteriormente, tal conceito foi “estendido metaforicamente às artes para evocar a capacidade para autorreflexão de qualquer mídia ou linguagem” (Stam; Burgoyne; Flitterman-Lewis, 1992, p. 204); em suma, a reflexividade artística “refere-se ao processo pelo qual textos trazem para o primeiro plano sua própria produção, sua autoria, suas influências intertextuais, seus processos textuais e sua recepção” (Stam; Burgoyne; Flitterman-Lewis, 1992, p. 204). No âmbito das artes e das mídias, a reflexividade funciona como um termo guarda-chuva, capaz de abarcar outros termos satélites como metaficção, metateatro, autorreferencialidade, anti-ilusionismo etc.

Como já discutimos em relação a *Sonho de uma noite de verão*, em peças de Shakespeare, podem ser percebidos diversos momentos em que o teatro comenta criticamente

o próprio teatro, através principalmente da estrutura de uma peça dentro de outra. Em *Noite de Reis*, a reflexividade também se faz presente, através de um processo de autorreferenciação em que o texto dramático se volta em direção a si mesmo, com a peça chamando diretamente nossa atenção para o fato de que é uma peça, um trabalho de ficção (Hornby, 1986, p. 103). Nesse sentido, ressalta-se que o potencial de autorreferenciação de um drama vai além de um mero reconhecimento da plateia, como os famosos apartes do protagonista Ricardo III, protagonista que empresta seu nome ao título de uma outra peça shakespeariana. O que está em jogo parece ser o caráter ontológico da peça enquanto ficção, sua tradição e convenções dramáticas. A título de ilustração, no primeiro encontro entre Olívia e Cesário/Viola, acompanhamos o seguinte diálogo (Shakespeare, 2016a, p. 928, ato 1, cena 5):

OLÍVIA: De onde vem, senhor?

VIOLA: Sei dizer muito pouco além do que estudei e essa pergunta não está incluída no meu papel. Gentil e bondosa donzela, dê-me garantia razoável de que é a senhora da casa, para eu poder continuar minha fala.

OLÍVIA: O senhor é ator?

VIOLA: Não, meu perspicaz coração; e, no entanto, juro pela própria peçonha da malícia, não sou o que represento.

A afirmação de Viola de que, em seu papel, só poderá dizer as palavras que estudou, é densa em termos de metateatralidade e ironia. O fato de que em tempos de Shakespeare os personagens femininos eram desenvolvidos por atores homens permite-nos pensar as duas falas de Viola como sendo ditas por ela própria, personagem da comédia, já atuando como Cesário e, despidos os personagens, uma entidade performática, um ator, que atua como Viola atuando Cesário. Ambos, Viola e ator, enquanto participantes de uma performance, têm a consciência de que precisam fazer aquilo delimitado na primeira fala de Viola, estudar o texto e não ir além de seu(s) papel(is). A pergunta de Olívia também reforça tal dado de atuação/performance. Mais uma vez, a resposta final de Viola, “não sou o que represento”, reverbera para além da situação dramática, remetendo à adoção de papéis dentro e fora do mundo ficcional.

A reflexividade de *Noite de Reis* torna-se ainda mais substancial quando consideramos a farsa armada por Maria e Sir Toby contra Malvólio, em que temos a consciência de seu fingimento, e a atuação [*role playing*] de Feste, que, como Mestre Topázio, consegue também ludibriar Malvólio. Por fim, fiquemos com uma parte da última estrofe da peça, uma canção performada por Feste que desnuda qualquer tipo de ilusão referencial que ainda pudesse existir:

BOBO: Há muito que o mundo começou,
E hey – e ho – e ventava e chovia,
Deixe estar, nossa peça já acabou,

Lutando para agradá-los todo dia (Shakespeare, 2016a, p. 1007, ato 5, cena 1).

Se *Noite de Reis* se apresenta autoconsciente e autorreferencialmente como uma peça, em *A décima segunda noite* não nos escapa a percepção, desde o início do texto, de que estamos lidando com um romance, com uma narrativa:

Tente dizer qualquer coisa séria, ou profunda, com voz de papagaio. Impossible. Foi por isso que não me deram atenção, e a comédia que vou contar quase virou tragédia. [...] Eu avisando que não era comédia, era drama, era tragédia. Tinha paixão, traição, perfídia, sociologia. E riam, riam. Culpa da voz, minha sina. Com voz de papagaio, nada é importante, nada é trágico (Verissimo, 2006, p. 7).

Henri demarca sua posição como narrador, como o contador da história. Além disso, ao fazer referências aos gêneros clássicos da tradição dramática – tragédia e comédia –, Henri já nos deixa antever o final feliz e todas as reviravoltas que irão acontecer na narrativa, através do comentário de que “a comédia [...] quase virou tragédia”. Além disso, ao descobirmos que toda a narrativa será mediada pela voz de um papagaio, que se auto-intitula incapaz do trágico (e, portanto, do sério e do sombrio), Henri acaba por nos advertir a tampouco levar a narrativa tão a sério, assim como o fez Bloom em relação a *Noite de Reis*.

Como o contador da história, Henri demonstra um substancial conhecimento teórico e literário acerca da categoria narrativa de narrador. Em diversos momentos no romance, discursos teórico-críticos sobre essa categoria interrompem as ações da trama principal a fim de autorreflexivamente explicar a função de Henri como narrador da história. Nesse sentido, o primeiro aspecto a ser destacado é o fato de que Henri, como narrador, admite ser um ficcionista, um criador de histórias. Ainda no início do romance, por exemplo, lemos:

Antes, alguns dados autobiográficos. Un peu de moi même. Como cheguei ao salão Illyria. Não é digressão, é background. Como aconteceu de eu estar aqui, pintado de verde e amarelo, como parte da decoração de um salão de beleza em Paris, para ver e ouvir tudo e viver para contar o que vi e ouvi. Sou descendente de um daqueles papagaios que vieram com os índios tupinambás do Brasil para a recepção a Henri II em Rouen, no norte da França, em 1550. [...] Tudo isto é especulação minha, mas sinto que há vestígios de nobreza no meu legado (Verissimo, 2006, p. 9-10).

Henri, na passagem acima, admite interromper a narração da trama principal para relatar alguns dados autobiográficos sobre si mesmo, fazendo com que as fronteiras entre ficção, teoria e crítica se liquefaçam, com a incorporação, na narrativa, de conceitos como digressão, background e a menção a dados autobiográficos, que funcionam para reafirmar seu caráter reflexivo. Após um longo relato da história de sua linhagem – que inclui encontros de seus

antepassados com reis da França, Montaigne, Santos Dumont, entre outros –, o narrador irônica e autoconscientemente admite que tudo não passa de especulação de sua parte; em outras palavras, temos um narrador ficcional afirmando criar ficção em sua narração.

Henri, que se auto-intitula um papagaio erudito, aprendeu sobre literatura e suas convenções com seu segundo dono, Jean-Paul, um aspirante a escritor:

Foi ele que me falou das diferentes formas de narrativa e da intervenção do narrador na narrativa. Qualquer um, qualquer coisa, pode ser o narrador. Este é o poder absoluto do autor, o de escolher seu disfarce: Deus ou um adorno na parede, um descarnado olho cósmico acompanhando a vida dos seus personagens ou um bibelô, uma planta ou um bicho (Verissimo, 2006, p. 12).

Em passagens como esta, em que a narrativa volta-se para si mesma autoconsciente e autorreferencialmente, podemos perceber que há uma mudança de foco: de uma ênfase na história contada – produto – passamos a uma ênfase no contar próprio de tal história – processo (Hutcheon, 1980, p. 3). Temos apresentada, no texto ficcional, uma problemática quanto à categoria do narrador, comumente encontrada em discursos da teoria e crítica literárias, que, assim como na relação entre personagem/ator em *Noite de Reis*, instaura uma possível ambiguidade entre narrador/autor em *A décima segunda noite*. Ao lermos que o autor tem o poder de escolher seu narrador, quiçá até mesmo um animal, percebemos que foi exatamente isso que Verissimo fez ao escrever seu romance. Ao contrapor o narrador-animal-papagaio ao narrador-deus-onisciente, tendo escolhido o primeiro, vemos a explicação da estratégia de ponto de vista utilizada na narrativa, uma vez que Henri, como planta ou bibelô, durante toda a narrativa só relatará aquilo que presenciar do alto de seu poleiro ou lhe for contado por outros personagens da narrativa – ou ainda, como bom contador de histórias, quando inventar ele próprio, como no caso de seus antepassados aristocráticos.

Na condição de narrador da história, Henri reflete consideravelmente, em diversos momentos do romance, sobre seu próprio papel na composição da narrativa. Ele assim o faz, mesmo estando ciente de que alguns leitores podem não gostar de suas várias intromissões narrativas substancialmente reflexivas: “Sou como aqueles papagaios de pirata que guardam as coordenadas do tesouro que os outros esquecem, meu cérebro vale uma fortuna. [...] Mas as coordenadas do mapa valioso vêm com digressões, as coordenadas contêm literatura. Aguentem” (Verissimo, 2006, p. 54-55). Em sua prática narratorial, Henri desenvolve uma forma de performatividade narrativa (Berns, 2013), ao tematizar explicitamente seu próprio processo de narração, bem como ao fazer comentários direcionados ao leitor. Com sua performatividade, Henri cria um outro nível textual para além daquele que traz o enredo que

envolve os demais personagens, já que instaura também uma “história da narração”, que “se refere à agência do narrador ou ao ato de apresentação e ao contexto pragmático deste ato”⁸⁴ (Berns, 2013, para. 28). Nesse sentido, em sua performatividade narrativa, Henri demonstra ter total controle sobre a organização da narrativa, ao interromper sua história da narração e retornar ao nível diegético da história dos outros personagens: “Está bem. De volta à história. Malvolio apareceu em casa com o cabelo da cor da juba de um jovem leão e a Olívia, claro, levou um susto” (Verissimo, 2006, p. 56).

Assim como na reflexividade metateatral de *Noite de Reis*, a reflexividade metanarrativa ou metaficcional em *A décima segunda noite* também é influenciada pela atmosfera de vale tudo do carnaval, capaz de embaralhar e subverter conceitos até da teoria e da crítica literária. Tal atmosfera envolve também a tematização do processo de narração de Henri, como se percebe na seguinte passagem:

Para encontrar o saião da santa que era santo e as pedras preciosas, temos que seguir a ordem cronológica desta história. Quer dizer, seguir a narrativa. Vocês são reféns deste narrador. Flaubert dizia que o escritor deve entrar na vida real como quem entra num oceano, mas só até o umbigo. Do umbigo para cima estão as partes que o autor deve preservar da vida e da promiscuidade com seus personagens, para não se afogar com eles. Um coração neutro e um cérebro enxuto. De todos nós, só eu consigo fazer isto, manter a objetividade e a razão quando todos à minha volta se perdem na maré, mesmo porque sou o único que não tem umbigo. Esta é a minha credencial de narrador (Verissimo, 2006, p. 120-121).

Há uma clara discrepância entre o discurso de Henri sobre a narração e sua própria atuação como narrador. Sua observação de que há a necessidade de seguir a ordem cronológica dos fatos é desmentida por essa própria observação, de ordem metaficcional, que interrompe a sequência do enredo maior do romance para refletir sobre questões relativas à narração. É desmentida também pela sequência de comentários de teor teórico sobre a relação entre narrador/escritor e personagens. Destaca-se, nesse sentido, a imagem irônica criada a partir da figura do escritor francês Gustave Flaubert: de acordo com Henri, Flaubert dizia que o escritor deve entrar na vida real somente até o umbigo; uma vez que o próprio Henri não tem umbigo, sendo esta, inclusive, sua “credencial de narrador”, por lógica, podemos inferir que ele não está preocupado com aspectos da vida real, admitindo ser completamente voltado para a ficção.

E Henri parece determinado em lutar por sua prerrogativa de estar envolvido em/pela ficção, falar dela, em poder exercer livremente a criatividade literária. Fiquemos, por fim, com sua defesa para o que ele considera ser o direito dos narradores ficcionais:

⁸⁴ “refers to the narrator’s agency or the act of presentation and to the pragmatic context of this act”.

O que segue é uma reconstituição dos fatos baseada no relato dos personagens, com algumas pitadas de ficção adicionadas pelo narrador, pois este é o direito dos narradores (Verissimo, 2006, p. 124-125)

Discussões sobre a reflexividade de textos artísticos têm gravitado em torno de uma distinção entre a prática reflexiva e a prática realista de representação. Stam (2013, p. 175), porém, argumenta que é infrutífero um tratamento de reflexividade e realismo como termos antitéticos, pois existem textos “que iluminam as realidades cotidianas das conjunturas sociais das quais surgem, ao mesmo tempo lembrando o leitor/espectador da natureza construída de sua própria mimese”, como o fazem *Noite de Reis* e *A décima segunda noite*. O teórico propõe, então, que falemos em termos de um coeficiente ou grau de reflexividade (ou ainda um coeficiente de realismo) e que reconheçamos que tal coeficiente flutua de gênero a gênero, de período a período e até mesmo entre textos de um mesmo escritor (Stam, 2013, p. 176).

Em *Noite de Reis*, o metateatro nos encaminha à percepção de que estamos diante de um texto dramático, diante da presença de atores desempenhando papéis, analogia possível de ser feita em relação à vida. *A décima segunda noite* também autoconsciente e autorreferencialmente se apresenta como uma construção textual, pois sabemos, de fato, que estamos lendo uma narrativa literária, que tem personagens, enredo e, principalmente, narrador. Soma-se à autoconsciência e à autorreferencialidade presentes na comédia shakespeariana, na narrativa brasileira, o *ethos* crítico da paródia, que articula o discurso ficcional com discursos teórico-críticos para estabelecer um texto literário que reflete substancialmente sobre o que significa narrar uma história. Somado esse aspecto à própria paródia da comédia shakespeariana e a diversos intertextos com outros escritores – como Baudelaire, Flaubert e o próprio Shakespeare, em outras referências para além de *Noite de Reis* –, percebemos estar diante de uma narrativa repleta de recursos criativos metaficcionais, responsáveis por um coeficiente de reflexividade ainda mais elevado quando em comparação à peça shakespeariana.

2.3.2 Sobre os doze dias de festinhas paródicas

Em *Noite de Reis*, do feriado religioso que nomeia a peça, permanece seu espírito festivo e celebrativo: “[s]ecular e alegre, como quase tudo em Shakespeare, a peça sobre ‘o que quiserdes’ não faz qualquer referência à Noite de Reis” (Bloom, 2000, p. 291). Além de falta de referência às datas religiosas, temos o dado de que a trama se passa no decorrer de três meses (tempo esse bem maior que doze dias), carregados por tal espírito festivo e carnavalizado da

décima segunda noite após o Natal. Se na peça shakespeariana não há qualquer referência a essa data, na narrativa brasileira, percebemos que o *ethos* crítico da paródia realiza diversos comentários reflexivos a fim de estabelecer a relação entre a Noite de Reis e um período carnavalizado: “Eu contei que tudo isto se passou entre o último Natal e a Noite de Reis, a Décima Segunda Noite, com um epílogo no Carnaval?” (Verissimo, 2006, p. 31).

Em relação aos doze dias entre o Natal e a Noite de Reis, lemos, na narração de Henri:

Talvez fosse influência do período em que vivíamos, entre Natal e Reis. Nos tempos medievais, os 12 dias depois do Natal eram dias de loucuras. Até o dia 6 de janeiro, tudo virava pelo avesso, tudo ficava de pernas para o ar, começando pela hierarquia social. Eram escolhidos Reis da Confusão, muitas vezes entre os criados, e até a décima segunda noite depois do Natal eram eles que comandavam a folia, fazendo o que bem quisessem, inclusive com seus patrões (Verissimo, 2006, p. 33).

Percebe-se que, de forma autoconsciente, o narrador articula as ações desencontradas que marcam o enredo do romance com a atmosfera carnavalizada do período. Dessa forma, as diversas confusões, as identidades trocadas, os jogos e as brincadeiras entre os personagens encontram terreno fértil para florescer em meio a esse tempo, apontado por Henri como “o período em que tudo estaria de pernas para o ar”, como “férias do juízo” (Verissimo, 2006, p. 44).

É perceptível o fato de que, através do *ethos* crítico da paródia, o autor brasileiro resolveu trazer para o primeiro plano, de bastante forma didática, aquilo que a peça shakespeariana não havia dito de forma explícita sobre a relação entre ação e tempo carnavalizado, algo que poderia passar despercebido a um leitor do romance contemporâneo. Nesse sentido, é muito relevante o fato de que há uma longa tradição teórico-crítica, especialmente devedora dos estudos pioneiros de Bakhtin (1987), que articula o fazer paródico à literatura carnavalizada. Para esse estudioso, um impulso paródico marca todos os gêneros literários influenciados pelo carnaval: paródia e carnaval têm em seu cerne uma forma de transgressão autorizada, seja de normas sociais, seja de convenções literárias. Alavarce (2009, p. 61), nesse sentido, argumenta que “a paródia, na visão bakhtiniana, como uma das formas de carnavalização, torna-evidente a relação entre essas categorias: ambas desafiam e subvertem os dogmas e os discursos oficiais”.

No romance de Verissimo, o personagem Festinha – recriação do bobo da corte Feste, da peça shakespeariana – é o principal defensor do carnaval e das diversas inversões e desencontros que ele propicia. Lê-se: “‘Vous avez un sens tragique de la vie, le perroquet’”, me diz o Festinha, para quem toda confusão é uma razão a mais para festejar os absurdos da

existência. O que ele chama de a gloriosa desordem do mundo, *cette bénite bagarre*” (Verissimo, 2006, p. 107). Antes de qualquer comentário sobre a fala do personagem, destaquemos a rara exceção em que Henri abre espaço, em sua narrativa, para o discurso direto de outro personagem; tal exceção, nesse sentido, não pode ser desprezada: o que está entre aspas, pois, merece especial atenção por parte dos leitores. Nesse sentido, traduzindo do francês, temos a informação de que Henri – le perroquet, o papagaio – tem um senso trágico sobre a vida. Não por acaso, a tragédia clássica é uma das formas apontadas por Bakhtin como relativamente distantes das forças populares do carnaval. Por sua vez, Festinha advoga por uma outra forma de percepção do mundo que não a trágica: uma forma paródica, carnavalizada, mais próxima daquilo que encontramos nas comédias de Shakespeare, em que são festejados os absurdos da existência, a gloriosa desordem do mundo.

Em sua defesa para os festejos do carnaval, Festinha argumenta que sua religião é o vaudeville: “Sua religião é esta: tudo, no fim, é vaudeville. Um glorioso vaudeville. Se o Universo é um absurdo, mais razão para festinhas. Sem a festa, enlouqueceríamos. A frivolidade não é o oposto da seriedade, diz o Festinha, é o oposto da loucura” (Verissimo, 2006, p. 108). O vaudeville foi um gênero teatral em que diversos atos se seguiam, sem que houvesse necessariamente conexões entre eles; o maior objetivo desses atos era divertir, entreter, causar o riso. Dessa forma, se nós levarmos em consideração o vaudeville como representativo da literatura paródica e carnavalizada, podemos perceber, em *A décima segunda noite*, não somente comentários teórico-críticos que explicam a relação entre confusões de enredo e o carnaval, mas também uma substancial defesa da própria validade dessa literatura. Através do *ethos* da paródia e de seus desdobramentos em relação ao carnaval, o leitor do romance de Verissimo aprende uma importante lição: a loucura literária paródica e carnavalizada pode atuar como poderoso antídoto contra o caos da vida real.

2.3.3 (Des)Arranjos de gênero

O terceiro aspecto a ser analisado como consequência do *ethos* crítico da paródia diz respeito a configurações de gênero experienciadas por alguns dos personagens dos textos dramático e narrativo. Sobre a peça de Shakespeare, nosso foco recairá exclusivamente em Viola e em seu processo de travestimento como Cesário. Em relação ao romance de Verissimo, além de Violeta/César, discutiremos aspectos de gênero ligados aos personagens Festinha, Negra e ainda o caso da santa que era santo.

A sociedade elisabetana renascentista da qual Shakespeare fez parte possuía fixas e determinadas restrições, em termos de gênero, raça e classe, “no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer” (Camati, 2008, p. 138). As relações de gênero, especificamente, eram definidas na roleta biológica dos nascimentos: uma mulher estaria fadada a passar toda a sua vida em uma posição inferior aos homens, sendo o “mito da identidade da mulher como um dado fixo sempre [...] invocado para não permitir que ela assumisse outros papéis, diferentes daqueles considerados pré-ordenados por Deus” (Camati, 2008, p. 138).

É interessante perceber como Shakespeare se posiciona de forma contestadora perante tais discursos androcêntricos que procuram colocar as mulheres em uma posição abaixo daquela do homem, através de um processo de subversão que instaura novas possibilidades, novos lugares e arranjos de gênero. Devemos levar em conta ainda o fato de que o teatro inglês renascentista era constantemente fiscalizado e censurado. Como Shakespeare (e os demais membros de seu grupo) era dependente do teatro para sua sobrevivência, não seria interessante confrontar diretamente o poder instituído. A alternativa encontrada, diz-nos Camati (2008, p. 140), “foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos que possibilitassem leituras alternativas de suas peças”.

Em *Noite de Reis* – assim como em *Como gostais* e *O mercador de Veneza*, por exemplo – a estratégia textual encontrada para tal leitura alternativa foi a do travestismo, em que uma personagem feminina finge ser homem, a fim de poder adentrar espaços e realizar ações antes impensadas para mulheres. Cria-se, assim, uma situação em que “na superfície, o Bardo parecia ratificar a ordem patriarcal [...], mas através do subtexto, [...] a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida” (Camati, 2008, p. 140). Quando Viola, por exemplo, em sua atuação como Cesário conquista facilmente o coração de Olívia, ela assim se posiciona: “Como é fácil ao falso que é bonito / Moldar o coração de uma mulher! / É da nossa fraqueza, não de nós, / Que isso vem, pois só somos o que somos” (Shakespeare, 2016a, p. 936, ato 2, cena 4). Se, em um primeiro momento, podemos pensar que Viola compactuou com o discurso misógino, que coloca as mulheres na posição de seres frágeis e facilmente impressionáveis, prestando mais atenção, percebemos que a construção de sua fala começa com a causa (em forma de denúncia) de tal fragilidade, direcionando-o às faltas de um homem bonito e mentiroso.

Ser facilmente impressionável é um dos temas que perpassam a ação em *Noite de Reis* e que se articula a outra questão, a saber, a inconstância dos amores em tempos de carnaval. Em uma peça em que Olívia e Orsino, apaixonados, respectivamente, por Cesário e Olívia,

velozmente transferem seus amores para Sebastião e sua irmã gêmea, a constância amorosa que Viola demonstra durante a peça, sendo capaz até mesmo de se colocar na difícil posição de cortejar Olívia em nome de seu amado, desmonta o argumento da dita instabilidade feminina, como podemos ver neste diálogo:

DUQUE: Não há no mundo peito de mulher
Que ature o bater forte da paixão
Do meu amor; e nem um coração
Tão grande quanto o meu e nem tão firme.
O seu amor não passa de apetite,
Não chega a ser paixão: é paladar
Que, satisfeito, cansa e regurgita. [...]
VIOLA: Bem demais como amam as mulheres:
Seus corações são firmes como os nossos;
A filha de meu pai amou um homem
Como amaria eu, sendo mulher,
Ao senhor. [...]
Nós homens somos mais dados a juras,
Mas somos mais aspecto que desejo,
Provamos mais com juras que com amor (Shakespeare, 2016a, p. 947-948, ato 2, cena 4).

A ironia de termos o Duque Orsino, que rapidamente esqueceu seu amor por Olívia e passou a direcioná-lo a Viola no fim da peça, advogando em defesa dos corações masculinos, capazes de retenção, torna ainda mais significativos os argumentos de Viola neste excerto do texto dramático. A personagem, através do recurso do travestimento, foi capaz de criticar o mundo dos homens de dentro deste, articulando uma defesa das mulheres e discutindo, mesmo que veladamente, seus desejos e sua sexualidade. Dessa forma, Shakespeare, através do travestismo de Viola em *Noite de Reis*, pôde estabelecer

uma confusão de identidades, que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, sugerindo que os conceitos de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ são criações culturais e, como tais, comportamento apreendidos através do processo de socialização, que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções específicas e diversas como se fossem partes de suas próprias naturezas (Camati, 2008, p. 142).

Em *A décima segunda noite*, também Violeta precisa se travestir como homem, César, a fim de adentrar o (reino do) salão de beleza Illyria, sob o comando de Orsino. O travestismo de Violeta foi necessário por razões pessoais de Orsino, que sequer parece guiado por uma discriminação de sexo ou gênero, e por razões econômicas de Violeta, que não teria como se sustentar em Paris sem um emprego. É interessante perceber que, diferentemente de Viola, não haveria problema, afora o fato de Orsino não empregar mulheres, de Violeta trabalhar como ela mesma, mulher, em um ambiente repleto de homens; vemos, afinal, o tempo confirmar a

arbitrariedade dos discursos patriarcais que regiam (e que em grande medida ainda regem) as sociedades ocidentais.

A ideia de Violeta ir trabalhar no Illyria partiu de Henri, que se apaixonou por ela assim que a viu, o que o motivou a querê-la sempre por perto. O “problema” de Violeta ser mulher foi logo resolvido pela personagem Negra, que decretou que ela se transformaria em um rapaz. Negra é uma personagem criada no romance de Verissimo, não havendo contraparte para tal personagem na comédia shakespeariana. Ela, que atua como fada madrinha da comunidade brasileira residente em Paris, é responsável por uma parcela significativa das reflexões de gênero no romance brasileiro. Henri, nesse sentido, relata:

A Negra tinha chegado do Brasil anos antes. Foi uma pioneira. Começou como travesti no Bois de Boulogne, se fingindo de homem, porque francês gosta muito disso [...], e havia o boato de que ela tinha encontros amorosos regulares com um alto funcionário do governo francês, aos quais ia vestida de homem e de mulher em dias alternados (Verissimo, 2006, p. 13-14).

A representação de gênero da personagem Negra – que podemos entender como pioneira não somente entre os brasileiros a chegarem a Paris, mas também entre novos arranjos de gênero – é construída de forma a exaltar a ambiguidade e a não possibilidade de precisarmos seu sexo biológico.

Na narrativa, Henri rememora que certo dia, “perguntaram à Negra qual era o seu sexo verdadeiro e ela respondeu ‘Sabe que eu não me lembro mais?’” (Verissimo, 2006, p. 14). A representação de gênero da personagem Negra, a partir de uma ironia que põe em xeque a própria ideia de um “sexo verdadeiro”, articula-se a teorias contemporâneas que encaram a constituição de gênero como performática, ou seja, “o gênero não é de forma alguma uma identidade estável ou local de agência de onde atos procedem; é, por outro lado, uma identidade tenuemente constituída no tempo – uma identidade instituída a partir de uma repetição estilizada de ações”⁸⁵ (Butler, 1990, p. 270).

Assim como Negra, outro personagem representativo de um arranjo fluido e não fixo de gênero é Festinha. Em determinado momento da narrativa, tal personagem chega mesmo ao ponto de propor uma aproximação entre seus arranjos de gênero e as ostras:

Seu gosto por ostras é tanto gastronômico quanto ideológico. Nem todo o mundo sabe que as ostras não são apenas hermafroditas, são dicogâmicas e protândricas. [...] As ostras escolhem o seu sexo. Um ano podem produzir óvulos, no outro esperma.

⁸⁵ “gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts”.

Quando hibernam, perdem ou neutralizam o seu gênero, e tanto podem voltar fêmeas como machos. “São como eu no inverno parisiense”, diz o Festinha. “Nunca sei exatamente de que gênero aparecerei na primavera, se vou preferir empadinhas ou empadões” (Verissimo, 2006, p. 97).

As questões relativas à representação de gênero nessa passagem, assim como as vemos em discursos da contemporaneidade, não só aparecem atreladas a sua constituição política e ideológica, mas também se dão a partir de escolhas atreladas ao desejo e à sexualidade, que, quando empreendidas, também se caracterizam por seu caráter performativo.

Por último, mencionemos o caso da santa que era santo, parte da trama de Verissimo que também não está presente no texto shakespeariano. Henri nos conta que o travestimento do santo em santa ocorreu na década de 1970, em plena época da ditadura militar no Brasil. Foi uma tentativa, por parte de brasileiros contrários à ditadura em seu país, de ajudar os exilados políticos que se encontravam em Paris. A forma encontrada para enviar dinheiro do Brasil para a França foi o contrabando de pedras preciosas e, para isso, procuraram o irmão de Olívia, que vendia santos barrocos importados de Minas Gerais na capital francesa e que já tinha um esquema montado com a aduaneira local. Continua Henri:

[O irmão de Olívia] estava preparando um São José para levar a Paris e Antônio sugerira que acrescentassem uma saia de madeira ao São José e o transformassem em Santa Maria. As pedras preciosas dentro do São José continuariam sendo do marchand, para vender, as pedras preciosas dentro do saião seriam para os exilados e a luta contra a ditadura. Só precisariam mudar o nome e a descrição para não despertar suspeitas na saída do Brasil e na entrada na França (Verissimo, 2006, p. 84-85).

Ressaltemos, primeiramente, o fato de ter sido o Antônio de Verissimo aquele a sugerir o travestimento do santo, ironia que acaba por resvalar no Antônio de Shakespeare e toda sua devoção a Sebastião, que críticos como Bloom (2000, p. 288) não hesitaram em classificar como homoerótica.

Mais importante do que isso, porém, é o próprio travestimento em si do santo em santa, o que não só contribui para adensar o caráter inovador do romance em relação às questões de gênero, mas o faz ao mesmo tempo em que, de forma paródica e carnalizada, dessacraliza objetos de uma tradição religiosa que defende a primazia do sexo biológico. Além disso, permite a criação de um sub-enredo que ilumina sérios problemas que fazem parte da cultura brasileira, como corrupção, contrabando e desonestidade: as pedras preciosas acabaram nas mãos de um dos exilados brasileiros, Ramão, antigo dono de Henri, que, além de não as ter repassado a seus companheiros de exílio, fez uso delas para garantir sua eleição em um partido

de direita no Brasil, onde passou a defender todos os ideais contra os quais lutou no tempo da ditadura.



Em nossa análise sobre a paródia da peça *Noite de Reis* realizada por Verissimo em seu romance *A décima segunda noite*, percebemos que o *ethos* crítico da paródia é responsável por diversos comentários de ordem teórico-crítica que procuram explicar não apenas questões relativas à comédia shakespeariana, mas também em relação ao próprio romance brasileiro. Destacam-se, nesse sentido, a questão da reflexividade, comentários explicativos sobre o carnaval e como ele influencia a questão do enredo na literatura e possíveis (des)arranjos de gênero.

Se o espírito do carnaval parece virar tudo pelo avesso, a distância crítica instaurada na paródia a partir da ironia permite ao leitor contrapor os textos dramático e narrativo em seus níveis discursivos e textuais e em suas historicidades literárias. Assim, percebemos as questões relativas à reflexividade estética, ao próprio carnaval e aos lugares de gênero, da forma como foram atualizadas na narrativa de Verissimo, como uma marca de sua contemporaneidade: o antes tido como real(ista)/natural, já desconstruído em Shakespeare, é alvo da reflexividade exacerbada da cultura contemporânea, que passa a problematizá-lo a partir de seu dado de construto e de suas relações de poder e saber.

Especialmente em relação às questões analisadas – reflexividade, carnaval e gênero –, podemos observar que *A décima segunda noite* é um romance paródico que claramente demonstra uma autoconsciência em relação a sua própria capacidade de fazer comentários reflexivos teóricos e críticos. É um romance que, à moda das narrativas metaficcionais, simultaneamente pratica a ficção enquanto teoriza sobre a mesma, demonstrando: um impulso lúdico ao jogar parodicamente com as convenções do drama e da narrativa e com a própria textualidade cômica shakespeariana; um impulso didático, ao ensinar a leitores contemporâneos diversos aspectos que normalmente somente poderiam ser encontrados em textos de crítica e de teoria literária; e uma consciência quanto ao fato de que as fronteiras entre ficção, teoria e crítica podem ser terreno fértil para o desenvolvimento de narrativas literárias, especialmente em contexto paródico.

2.4. Trabalhos de amor perdidos, trabalhos de crítica e teoria encontrados: um romance-tese?

Caro/a leitor/a, tomarei a liberdade de propor um pequeno jogo antes de iniciar a discussão sobre *Trabalhos de amor perdidos*, romance de Jorge Furtado que parodia a comédia shakespeariana de mesmo título. O jogo consiste do seguinte: algumas citações estarão dispostas abaixo; você deve lê-las com atenção e decidir se elas são provenientes do romance de Furtado ou do livro de crítica literária *Shakespeare: o que as peças contam*, escrito por Barbara Heliodora.

1. *Tito Andrônico* é uma história de vingança, gênero de grande sucesso em qualquer época, desde Sêneca, e tem um herói assassino que se faz de louco, como Hamlet. No primeiro ato da peça, o herói, o general Tito Andrônico, chega a Roma no momento em que Bassiano e Saturnino, os filhos do imperador recém-morto, disputam o poder.
2. É preciso lembrar que *Titus*, escrita pouco tempo depois de Shakespeare chegar a Londres, é obra de um jovem que até então só conhecia os problemas políticos e sociais de Stratford.
3. Como se diz muito que Shakespeare não sabe criar enredos e escreve apenas a partir de outros, é preciso lembrar que não existe nenhuma fonte para esta trama básica dos dois casais [em *Sonho de uma noite de verão*].
4. Das 39 peças que ele escreveu só quatro não têm origem conhecida e as tramas talvez tenham sido inventadas por ele: *Trabalhos de amor perdidos*, *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade* e *As alegres comadres de Windsor*. Todas as outras eram baseadas em crônicas, poemas, lendas ou outras peças.

As duas primeiras citações são trechos de análises críticas sobre a tragédia shakespeariana *Tito Andrônico*, enquanto as duas últimas dizem respeito a (ausência de) fontes inspiradoras a partir das quais Shakespeare recriou os enredos de suas peças. Foram retiradas do romance de Furtado as citações 1 e 4. Do trabalho acadêmico de Heliodora, as citações 2 e 3.

O exercício acima teve como objetivo destacar o fato de que a obra de Furtado compartilha diversas características com o livro crítico de Barbara Heliodora. Isso significa dizer, em outras palavras, que um romance, um gênero literário eminentemente ficcional, faz um esforço para, ao menos em determinados momentos de sua narrativa, trazer informações que lembram aquelas que podemos encontrar em textos de teoria e de crítica literária. Em relação a *Trabalhos de amor perdidos*, argumentamos que há uma imbricação do discurso ficcional com discursos teóricos e críticos, processo que é resultante do *ethos* crítico da paródia, que se faz substancialmente presente na narrativa. Diferentemente dos outros romances da coleção *Devorando Shakespeare*, porém, não há uma atmosfera carnalizada em *Trabalhos de amor perdidos*. Há uma predominância de um tom sério ao longo da narrativa, próximo daquele encontrado em textos acadêmicos no âmbito dos estudos literários. Por isso, desde já colocamos

as seguintes questões, que servirão como norte da análise: será esse um romance-tese?; um romance que se constitui em parte na forma de trabalhos de teoria e de crítica literária?

Para responder tais questões, propomos o desenvolvimento de uma análise sobre o *ethos* crítico da paródia realizada por Furtado, dando realce aos momentos em que a narrativa ficcional ostensivamente articula o discurso literário a discursos de teoria e de crítica literária. Nesse sentido, discutiremos três aspectos principais que resultam dessa ficção teórico-crítica, a saber: a adoção de características da escrita acadêmica no romance, a exemplo de notas de rodapé e de uma bibliografia; comentários reflexivos que trazem diversos aspectos introdutórios acerca de Shakespeare, sua época e seu teatro; e, por fim, Shakespeare e a questão afetiva.

2.4.1. Estruturando teoria e crítica no romance

No título desta seção do segundo capítulo, está posta uma indagação: será *Trabalhos de amor perdidos* um romance-tese? Há alguns elementos, em termos de conteúdo, que trazem à tona um certo caráter acadêmico na narrativa, especialmente a partir da imbricação do discurso ficcional com discursos da teoria e da crítica literária, que resultam em reflexões acerca de Shakespeare, sua prática teatral e sua produção dramática – inclusive com análises da peça *Trabalhos de amor perdidos*, alvo principal da paródia realizada por Jorge Furtado. Para além do conteúdo, porém, o romance estruturalmente faz uso de diversas convenções e estratégias composicionais que são características da escrita acadêmica, a exemplo de notas de rodapé e bibliografia – que, assim como ocorre em uma tese, é colocada no fim do romance. Além disso, como anexo, há uma lista de 900 personagens shakespearianos, dispostos em ordem alfabética.

A utilização das convenções da escrita acadêmica por Furtado demonstra, de forma ostensiva – mais do que nos dois outros romances da coleção *Devorando Shakespeare* –, que sua ficção tem uma função ensaística, de apresentar e refletir sobre diversos aspectos de sua própria composição, sobre Shakespeare e sua obra e também sobre o papel da teoria e da crítica literária. Furtado, nesse sentido, traz o discurso teórico-crítico para dentro de sua ficção, por vezes transformando-o em argumentos narrativos, “criando assim para seus textos múltiplas e complexas camadas de sentido que permitem que nelas se adentre pelos mais variados caminhos, que com elas e entre elas se estabeleçam as mais distintas conexões” (Fux; Moreira, 2008, p. 198).

Observemos, em primeiro lugar, a utilização de notas de rodapé. O romance, ao seguir a vida de alguns estudiosos da obra de Shakespeare, traz diversas ocasiões em que esses personagens discutem as peças do dramaturgo inglês. Na narrativa de Furtado, as menções a

diversas comédias, tragédias e dramas históricos de Shakespeare têm função narrativa, uma vez que dizem respeito à ação e à caracterização dos personagens: ser leitor e crítico de Shakespeare, nesse sentido, é parte constituinte de suas subjetividades. Vejamos, nesse sentido, uma passagem do romance e sua respectiva nota de rodapé:

Silvia perguntou se Shakespeare leu o *Decamerão*, Duck garantiu que sim, disse que *Tudo Está Bem Quando Termina Bem* é uma novela do Decamerão.

– Ele leu e copiou tudo, Montaigne, Sêneca, o cara era foda. Fico imaginando se, de algum jeito, ele tivesse lido o Dom Quixote? Já pensou?*

*É possível que Shakespeare tenha lido o *Dom Quixote*, que foi publicado em Madri em 1605 e em Londres em 1612. *Cardenio*, peça de 1613 atribuída por alguns a Shakespeare (em colaboração com John Fletcher), é o nome de um personagem do *Dom Quixote* (primeira parte, capítulo 27) (Furtado, 2006, p. 86).

Nesse trecho, acompanhamos parte de um diálogo entre os personagens Silvia e Duck. No diálogo, destaca-se a informação de ordem teórico-crítica de que Shakespeare era um ávido praticante de releituras intertextuais, posto que lia e copiava – por vezes, através da cópia diferencial que marca o fazer paródico. A noção de que Shakespeare não era um gênio de originalidade criativa (ao menos aos moldes românticos), porém, não faz com que ele seja menos admirado; Duck chega mesmo a afirmar “o cara era foda”. Percebe-se, observando apenas essa passagem, que a narrativa instaura diversos níveis de significado a partir dos discursos teórico-críticos. Nesse sentido, a nota de rodapé vem como uma forma de adição da voz do narrador, adição essa que configura uma informação desconhecida por Silvia e Duck e que carrega consigo a validade do discurso acadêmico. O fato de Shakespeare possivelmente ter sido um leitor do romance de Cervantes tem, assim, a função de abrir uma outra camada de sentido, de estabelecer ainda outra conexão entre o dramaturgo inglês e as fontes intertextuais que vieram a inspirar sua produção dramática.

Em outros momentos da narrativa, a nota de rodapé é utilizada para trazer citações de passagens de peças e de sonetos de Shakespeare. Não raramente, as passagens desses textos literários, citadas em tradução para o português, são seguidas pela versão original do texto em inglês e por comentários críticos sobre aquilo que foi citado. Em um diálogo com Robin, Suhair articula um discurso marcadamente teórico-crítico para comentar a peça *Antônio e Cleópatra*, especialmente em relação aos dados de metateatralidade e travestimento presentes no texto dramático. O argumento da personagem de Furtado é entrecortado por uma nota de rodapé:

– Em *Antônio e Cleópatra* tem uma fala que eu adoro. É quando Cleópatra diz que, no futuro, quando a história dela e de Antônio for encenada no teatro, ela vai parecer bizarra ao ser representada por um rapaz. “Antônio será representado bêbado, e eu vou assistir à Cleópatra esganiçada de um rapazote, toda a minha majestade em pose

de puta”*. É incrível que ele fizesse uma reflexão tão profunda sobre a vida, sobre o poder e a posteridade, ao mesmo tempo em que faz uma piada tão engraçada sobre o próprio teatro. Imagine o efeito disso sobre a plateia, um garoto vestido de rainha dizendo como é ridículo um garoto vestido de rainha. Essa capacidade que as peças dele têm de refletir ao mesmo tempo sobre a vida e sobre a linguagem é maravilhosa, assustadora.

*Esta é a tradução de Beatriz Viégas-Faria. O original: “Antony shall be bought drunken forth, and I shall see some squeaking Cleopatra boy my greatness I’ the posture of a whore”. Na época de Shakespeare, todos os papéis eram feitos por homens. A participação de mulheres nas peças foi ilegal na Inglaterra até 1660 (Furtado, 2006, p. 154-155).

Nesse caso, a utilização do recurso da nota de rodapé demonstra um claro interesse em trazer outros textos de Shakespeare como tempero para o caldo intertextual composto pela narrativa brasileira. Para além disso, mais uma vez a referência a obras de Shakespeare demonstra a importância desses textos para a caracterização dos personagens da narrativa: em grande medida, Suhair, Robin e também outros personagens, têm sua subjetividade mediada pelo fato de serem leitores, estudiosos e críticos de Shakespeare. Por fim, destaquemos o fato de que, via nota de rodapé, o romance de Verissimo indica ter um substancial impulso didático, impulso que se concretiza através de ensinamentos sobre a produção dramática e as convenções do teatro nos tempos de Shakespeare.

A nota de rodapé é ainda utilizada por Furtado como uma porta de entrada no romance para a presença de estudiosos da literatura e de seus discursos teórico-críticos. Em meio à (já velha) discussão acerca da existência ou não de um homem chamado William Shakespeare que escreveu as peças, lemos, no romance de Furtado:

Não é de admirar que por muito tempo muita gente tenha achado que ele não poderia existir, ou pelo menos não poderia ser uma só pessoa e, se fosse, não poderia ser um plebeu interiorano. Mas era.*

*F. E. Halliday afirmou que, com todos os documentos que já existem, “não há desculpas” para questionar que Shakespeare era o autor de todas as peças e que qualquer outra teoria é “uma tolice”. Halliday escreveu isso há quase cinquenta anos, em 1956. Jean Paris, outro estudioso de Shakespeare, disse em 1954 que este tipo de preocupação “parece hoje superado” (Furtado, 2006, p. 30).

Percebe-se que, através da nota de rodapé, há a inclusão direta na narrativa de discussões críticas de acadêmicos do campo dos estudos literários. A nota de rodapé, neste caso, tem a função de um “metacomentário, [...] e uma vez que a técnica utilizada vem de acadêmicos que detêm autoridade, as notas de rodapé oferecem a esses comentários tangenciais a autoridade que não pode ser oferecida, por exemplo, por parênteses”⁸⁶ (Clark, 2015, para. 10). Além disso, e talvez

⁸⁶ “metacommentary, [...] and because the technique they use comes from authoritative academics, the footnotes grant these tangential asides a kind of authority not offered by, say, a parenthetical”.

mais importante, percebe-se que, ao trazer comentários e citações de estudiosos da literatura em notas de rodapé, Furtado promove um paralelismo entre os discursos teórico-críticos e a própria literatura, uma vez que, como discutido, também ela é citada diversas vezes no romance através das notas de rodapé. Dessa forma, podemos entender que Furtado demonstra de forma clara que ficção, teoria e crítica são partes constitutivas de seu romance.

Não é de surpreender que todos os estudiosos mencionados pelo narrador de Furtado, seja em notas de rodapé, seja no corpo da própria narrativa, estão reunidos em uma lista bibliográfica que consta no final do romance. As referências, é importante mencionar, encontram-se divididas em três tópicos. No primeiro, temos a apresentação de fontes em que o texto original de Shakespeare pode ser lido, bem como diversas opções de tradução para o português. No segundo tópico, intitulado “Sobre Shakespeare”, podem ser encontradas as referências para as diversas citações teórico-críticas feitas por Furtado ao longo da narrativa, a exemplo dos já mencionados Halliday e Paris, mas também de outros estudiosos como Erich Auerbach, Harold Bloom e David Crystal. Por fim, há a seção “Shakespeare na internet”, que traz uma série de *websites* em que podem ser encontradas tanto a obra original do dramaturgo inglês quanto leituras críticas sobre a mesma.

Com base no exposto, podemos perceber que Furtado utiliza, na composição de seu romance, alguns aspectos estruturais que são característicos de uma escrita acadêmica. Diferentemente do que ocorre em alguns textos metaficcionais, em que as citações e referências costumam ser elas também ficcionais, no romance em questão, aquilo que é citado e referenciado pode ser resgatado facilmente pelo leitor de Furtado através de uma consulta às fontes. Há, nesse sentido, um impulso de referencialidade no trabalho teórico-crítico-ficcional proposto por Furtado, como evidenciado pelo cuidado em suplantá-lo com diversas informações extras e com uma lista de leituras adicionais. Tal cuidado, porém, não fica restrito a questões estruturais do romance; também em meio à narrativa principal, diversos aspectos teórico-críticos são tratados. A seguir, discutiremos como *Trabalhos de amor perdidos* apresenta, em meio à narrativa que retrata as ações e diálogos dos personagens, diversos aspectos introdutórios acerca de Shakespeare, sua época e seu teatro.

2.4.2. Introduzindo Shakespeare, sua obra e seu teatro

Em *Trabalhos de amor perdidos*, seguimos a vida de alguns bolsistas da Fundação Roger Dod, que oferece auxílio financeiro a pesquisadores e artistas que desejam promover releituras da obra de Shakespeare, com o intuito de contribuir para a popularização do escritor

e de sua obra frente a um público contemporâneo. Em meio a pesquisas, aulas, discussões e recriações artísticas desses personagens, o *ethos* crítico da paródia pôde se fazer substancialmente presente, articulando o discurso ficcional-paródico com discursos provenientes da crítica e da teoria literária. No romance de Furtado, destacam-se, nesse sentido, a introdução de comentários teóricos e críticos sobre William Shakespeare, sua obra e questões que caracterizam o teatro inglês elisabetano.

Ainda no início do romance, via narração de Robin, somos informados de que Shakespeare, além de grande conhecedor e manipulador da língua inglesa, também foi responsável pela criação de diversas palavras no idioma: “Ele criou mais de 1700 palavras, transformando substantivos em verbos, verbos em adjetivos, adicionando-lhes sufixos e prefixos novos. Centenas de palavras que apareceram pela primeira vez em suas peças hoje fazem parte da língua” (Furtado, 2006, p. 12). Em outro momento, já em Londres, na British Library, como bolsista da fundação, Robin relata o resultado de sua pesquisa acerca do Globe, o teatro em que as peças de Shakespeare eram encenadas. Ao longo de duas páginas no romance de Furtado (2006, p. 29-30), os leitores são informados sobre diversos aspectos do Globe e da prática teatral na Inglaterra elisabetana: o prestígio do teatro variava – sendo por vezes visitado pela própria rainha, sendo por vezes perseguido pelas autoridades e pela censura; o fato de que os teatros eram fechados caso houvesse mais de trinta mortes por peste bubônica em uma semana; a concorrência em Londres no ramo do entretenimento era bastante acirrada, inclusive por causa do sucesso de grupos formados por atores mirins; o sucesso de audiência das peças interessava muito a Shakespeare e à trupe teatral, pois de lá eles conseguiam os meios para sua própria sobrevivência; etc.

Em uma análise mais detalhada, percebe-se que tanto as informações acerca da relação entre Shakespeare e a língua inglesa, quanto aquelas que dizem respeito à história do teatro Globe e às práticas teatrais na Inglaterra elisabetana, não têm função direta no desenvolvimento das ações na narrativa. Em outras palavras, há diversas introduções de discursos teórico-críticos – especialmente sobre Shakespeare e seu universo – que, embora contribuam para a criação de uma atmosfera de pesquisa e discussão acerca do dramaturgo inglês, não têm consequências diretas naquilo que ocorre no nível do enredo ou no desenvolvimento dos relacionamentos entre os personagens. Nesse sentido, pode-se notar outra função para esse tipo de inclusão do discurso teórico-crítico no discurso ficcional: no romance de Furtado, percebemos que há um claro interesse em apresentar aspectos introdutórios sobre Shakespeare, sua vida e sua prática teatral a uma audiência brasileira contemporânea. Além disso, mesmo em relação aos casos relatados, a articulação entre ficção, teoria e crítica produz “um complexo narrativo que amplifica suas

possibilidades de produção de sentidos em virtude justamente de seu caráter híbrido e plural” (Fux; Moreira, 2008, p. 205).

Por outro lado, alguns comentários que funcionam como uma introdução ao universo shakespeariano também atuam como um movimento reflexivo do romance em explicar sua própria constituição. O episódio do programa de rádio do personagem Duck sobre a peça *Tudo está bem quando termina bem*, por exemplo, traz o seguinte trecho: “É comum em Shakespeare que a mulher seja muito superior ao seu parceiro e Helena talvez seja o exemplo extremo dessa supremacia feminina” (Furtado, 2006, p. 128). Em primeiro lugar, o trecho citado busca apresentar a sagacidade das personagens femininas shakespearianas, tópico comumente discutido pela crítica. Para além disso, esse comentário reverbera reflexivamente dentro do próprio romance, especialmente quando pensamos na eloquência e criatividade de Suhair em relação a Robin, seu par romântico.

Os casos aqui mencionados demonstram uma clara intencionalidade, por parte de Furtado, em desenvolver uma articulação entre ficção, teoria e crítica. Como resultado, temos um romance que parodia uma comédia de Shakespeare e que tece diversos comentários sobre esse dramaturgo, sobre sua obra e sobre a prática teatral em seu tempo. Considerando tudo isso, parece haver uma sugestão de que há algo a se ganhar – no sentido de que a leitura pode ser mais completa – conhecendo esses discursos sobre Shakespeare, ao menos em um nível introdutório. Talvez seja o caso até mesmo de argumentar que a articulação entre ficção, teoria e crítica, em *Trabalhos de amor perdidos*, configura um primeiro passo em um processo de iniciação à bardolatria (como é conhecida a idolatria ao “bardo” William Shakespeare). Retomemos essa questão mais adiante, ao tratarmos do próximo tópico: Shakespeare e a questão afetiva, tal como observada no romance de Furtado.

2.4.3. Afetos shakespearianos – entre a literatura e a academia

Como já afirmamos anteriormente, no romance *Trabalhos de amor perdidos*, em grande medida, Suhair, Robin e os demais personagens bolsistas da Fundação Roger Dod, têm sua subjetividade mediada pelo fato de serem leitores, estudiosos e críticos de Shakespeare. Podemos pensar que Shakespeare e sua produção dramática funcionam como elos vinculantes – ou ainda como pontos em comum – entre os personagens da narrativa: advindos de diversas nacionalidades do mundo, tais personagens compartilham, a princípio, o apreço pelo teatro shakespeariano e a intenção de popularizá-lo para audiências contemporâneas. Há, nesse

sentido, um vínculo afetivo entre os personagens da narrativa de Furtado e a figura do dramaturgo e poeta William Shakespeare.

O afeto, de acordo com Gregory J. Seigworth e Melissa Gregg (2010, p. 1), é o nome que pode ser dado a “forças vitais que insistem além da emoção – que podem servir para nos levar ao movimento, ao pensamento e à extensão, que podem também nos suspender (como se em estado neutro) através de um acréscimo de relações de força que mal se registra”⁸⁷. O afeto por Shakespeare, nesse sentido, é a força – ou, mais precisamente, força de encontro (Seigworth; Gregg, 2010, p. 2) – responsável pela reunião dos personagens em Nova York e pelo andamento do enredo no romance de Furtado, já que há ressonâncias da presença do dramaturgo inglês ao longo de toda a narrativa. Podemos, assim, entender o romance brasileiro como representativo de um afeto que caracteriza a figura do leitor (Brams; Ingelbien, 2018), uma vez que os personagens bolsistas demonstram emoções específicas que se relacionam aos atos de leitura, interpretação, análise e reescrita da figura de William Shakespeare e de sua obra dramática.

A dimensão afetiva que caracteriza a relação entre Shakespeare e os personagens da narrativa de Furtado também está demarcada na fala desses personagens. Em e-mail para sua mãe, Gavil afirma ter se matriculado somente em cursos de desenvolvimento de software, não em aulas de literatura; para desenvolver um programa de computador de autoajuda baseado nas peças de Shakespeare, o personagem argumenta que precisa estar em contato profundo e direto com as próprias peças: “Tudo que é preciso saber está nas peças e nos sonetos” (Furtado, 2006, p. 114). Torna-se evidente a enorme admiração que tal personagem tem pelo dramaturgo inglês. Além disso, tirada de contexto, a frase citada poderia até mesmo ser confundida com algum trecho escrito por Harold Bloom (2000): a ideia de que tudo que precisamos saber está nas peças de Shakespeare não parece tão distante da noção de que Shakespeare inventou o humano.

Em certo sentido, podemos argumentar que a percepção de alguns personagens de *Trabalhos de amor perdidos* se vincula àquela de Bloom, que, em meio ao universo de afetos shakespearianos, poderia ser apontado como o presidente do clube da bardolatria. O crítico estadunidense chega mesmo a argumentar que “[a] Bardolatria, isto é, a devoção a Shakespeare, deveria se tornar uma religião secular mais praticada do que já o é. As peças continuam a ser o limite máximo da realização humana” (Bloom, 2000, p. 19-20); e que “A verdadeira Bardolatria parte da seguinte constatação: estamos, finalmente, diante de uma inteligência sem limites. [...] Shakespeare está sempre à nossa frente” (Bloom, 2000, p. 346).

⁸⁷ “vital forces insisting beyond emotion – that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations”.

A bardolatria de alguns personagens fica evidente na recriação de uma cena da peça *Trabalhos de amor perdidos* por Furtado em seu romance, que revela muito sobre afetos shakespearianos de ordem literária e acadêmica. Na passagem a seguir, Duck retoma parte da fala do personagem shakespeariano Ferdinando, complementando-a com um juramento feito em nome do Deus Shakespeare:

– Portanto, valentes conquistadores – pois o sois, já que guerreais as próprias paixões e o numeroso exército dos apetites sensuais – o nosso último decreto será mantido em todo o seu vigor. Nossa corte será uma pequena academia, silenciosa e contemplativa, em que se exercerá a arte de viver. Em nome de William Shakespeare, o Deus de nossa idolatria, nós aqui juramos, por quatro meses, estudar e trabalhar com afinco e determinação!

Nós brindamos. Tomei um gole e Duck completou:

– E sem mulheres! [...] Exatamente! Sem mulheres! Só estudando e trabalhando (Furtado, 2006, p. 68-69).

O afeto dirigido a Shakespeare e a sua obra faz ainda com que personagens os defendam de práticas críticas e de releituras que consideram inadequadas. O melhor exemplo disso ocorre em diálogo entre Suhair e Robin: uma vez que ambos os personagens têm como projeto reescrever *Hamlet*, os dois se reúnem para discutir e trocar *feedbacks*. Em seu projeto de reescrita, Suhair pretende representar, em uma novela ilustrada, uma etapa da vida do dramaturgo William Shakespeare, recriando o momento em que esse escreveu *Hamlet*, como uma forma de homenagem a seu filho recém falecido. Robin, por outro lado, pretende escrever *A volta de Yorick*, em que o bobo da corte de *Hamlet* seria o personagem central de uma trama que seria composta por uma colagem de piadas shakespearianas, cujo objetivo precípua seria fazer o público rir. Diante dessa premissa, Suhair pergunta mais diretamente qual é o propósito de Robin:

– Faz parte da brincadeira avacalhar a maior peça, a maior tragédia. Não dá para sacanear uma comédia.

– Sacanear.

– Brincar, debochar.

– Seu projeto é esse, sacanear *Hamlet*.

– Mais ou menos.

– Bom, não sei se vou poder lhe ajudar. Na verdade, nem sei se eu quero lhe ajudar. Ela disse isso muito seriamente, não era uma frase de efeito, esperando uma resposta rápida. Eu era um herege, usando a palavra sagrada de Shakespeare em vão (Furtado, 2006, p. 103).

Nos projetos de Suhair e Robin, estão postas em confronto duas formas de recuperação intertextual. O *ethos* crítico da paródia no romance de Furtado, dessa forma, acaba por promover reflexões teórico-críticas acerca da própria paródia, a partir das contrastantes práticas

de reescrita paródica de Suhair e Robin, que resvalam também em questões afetivas: enquanto este pretende fazer uma paródia carnavalizada da obra de Shakespeare, Suhair pretende instaurar a diferença criativa da paródia a partir de um tom respeitoso e solene. A admiração desta personagem pelo dramaturgo inglês e os laços afetivos que nutre por ele fazem com que ela perceba como inconcebível o intuito de “sacanear” a obra de Shakespeare – ou, como afirma pouco depois, “destruí-la”. Em sua defesa, Robin demonstra conhecimento da obra de Shakespeare e também uma grande admiração pelo dramaturgo; tal admiração, porém, assim como na proposta paródica que pretende levar adiante, é guiada por um distanciamento crítico e por um intento carnavalizador: “Hamlet é um dos melhores e mais inteligentes personagens de todos os tempos, todo mundo sabe disso. Mas não acho que ele seja um cara... bacana. Ele merece ser sacaneado” (Furtado, 2006, p. 103).

Em sua discussão sobre o afeto, Seigworth e Gregg (2010, p. 2) argumentam que o verdadeiro poder do afeto se configura como potencial, em sua capacidade de afetar e de ser afetado. Nesse sentido, os estudiosos propõem a seguinte questão: “Como um corpo [...] consegue transformar suas afeições (seu ser afetado) em ação (capacidade de afetar)?”⁸⁸. Buscando responder essa questão em relação ao *Trabalhos de amor perdidos*, percebemos que, em um primeiro momento, a paródia reflexivamente reconhece claramente o quanto a narrativa (e seu autor) são afetados por William Shakespeare. Tal reconhecimento se dá em alguns níveis: em um primeiro nível, já é bastante significativo o fato de que Furtado escolheu a comédia shakespeariana *Trabalhos de amor perdidos* como fonte de inspiração para sua prática paródica; além disso, ao longo da narrativa, há a instauração de um mosaico de citações de diversos outros textos dramáticos e poéticos shakespearianos, que servem como forte indício sobre uma capacidade de Shakespeare para afetar seus leitores; por fim, como será discutido no próximo capítulo, ao longo do romance, a presença de Shakespeare ocorre também em um universo intermediário de releituras e adaptações para outras formas artísticas, como o cinema, o rádio, a novela ilustrada, entre outros, algo que demarca a forte presença do dramaturgo em nossa contemporaneidade.

Como resposta a esse afeto, Furtado desenvolve uma prática paródica, em que ficção, teoria e crítica estão imbricadas na constituição de uma literatura substancialmente reflexiva, um protótipo de romance-tese, que desenvolve comentários teórico-crítico-ficcionais sobre diversos aspectos relativos à figura de William Shakespeare, seu teatro e sua obra. De sua afeição por Shakespeare, Furtado partiu para uma ação efetivamente afetiva: sua capacidade de

⁸⁸ “How does a body [...] come to shift its affections (its being-affected) into action (capacity to affect)?”.

afetar, nesse sentido, está conectada a um projeto de introduzir diversos aspectos de Shakespeare e de sua obra para um público brasileiro contemporâneo, na expectativa que também esse público possa vir a ser afetado. Não é exagero, dessa forma, afirmar que a prática paródica de Furtado, especialmente através de seu *ethos* crítico, configura uma singular declaração de afeto por Shakespeare, na forma de um romance que não deixa de ser um trabalho de amor crítico-teórico-ficcional.

2.5. Crítica textual, paródia e divulgadores shakespeareanos

Com esta subseção, conclui-se o segundo capítulo da tese. Através do prisma da intertextualidade, os três romances analisados comprovaram que Jorge Furtado, Adriana Falcão e Luis Fernando Verissimo cumpriram de forma bastante satisfatória suas missões de divulgadores do dramaturgo William Shakespeare e de sua obra, em uma prática que muito se articula às exigências feitas aos bolsistas da Fundação Roger Dod, no romance *Trabalhos de amor perdidos*: “Não se interessam por pesquisa puramente acadêmica mas por projetos ou pesquisas com ‘potencial pop’: adaptações para cinema e televisão, edições *pocket*, histórias em quadrinhos, coletâneas, coisas assim” (Furtado, 2006, p. 11). Poderíamos inserir facilmente nessa lista o gênero literário romance, uma vez que, como pudemos perceber através da leitura da coleção *Devorando Shakespeare*, o romance muito pode fazer também para “popularizar a obra e as palavras de Shakespeare” (Furtado, 2006, p. 11).

A ideia de que os romances da coleção *Devorando Shakespeare* atuam de forma a popularizar o dramaturgo e suas obras é consequência, em parte, das diversas articulações que tais narrativas estabelecem com discursos teórico-críticos. Dito de outra forma, podemos perceber a paródia dos escritores brasileiros buscando auxílio da teoria e da crítica literária, trazendo-as para dentro do universo ficcional do romance, a fim de explicar, a uma audiência brasileira contemporânea, diversos aspectos acerca da vida de Shakespeare, da prática teatral em seu tempo e das convenções de seu teatro. A imbricação do discurso paródico com os discursos teórico-críticos ainda convida – especialmente no caso de *Trabalhos de amor perdidos* – a presença direta, via citações, de historiadores e teóricos da literatura, bem como de críticos da obra do dramaturgo inglês.

Nesse sentido, a popularização de Shakespeare, na coleção em questão, ocorre não apenas a partir da reescrita paródica de enredos e de personagens, mas também a partir de movimentos autoconscientes por parte das narrativas, através de uma abundância de comentários reflexivos. Tais comentários, na medida em que buscam introduzir diversos

aspectos teórico-críticos sobre Shakespeare e seu teatro, demonstram não apenas um forte impulso didático – visto que configuram um processo de letramento literário shakespeariano de um público leitor brasileiro e contemporâneo –, mas também apresentam o campo dos estudos literários, teoria e crítica, como um espaço fecundo para a criação ficcional.

Em seu fazer paródico, os escritores repetiram ironicamente enredos e personagens shakespearianos, articulando, a partir do *ethos* crítico da paródia, o discurso ficcional dos romances com discursos da teoria e da crítica literária. Embora os três romances partilhem essa prática, como foi discutido, eles o fizeram de maneira bastante distinta: enquanto no romance de Furtado prevalece um tom sério e respeitoso em direção a Shakespeare e aos discursos acadêmicos sobre ele, nas narrativas de Falcão e Verissimo, há a predominância de uma visão carnavalizada, em que a paródia ludicamente brinca com os códigos e convenções da ficção e com os discursos teórico-críticos, na forma de narrativas que promovem teoria e prática sobre o carnaval.

O *ethos* crítico da paródia, na coleção Devorando Shakespeare, e sua consequente articulação do discurso ficcional com discursos teóricos e críticos, demonstra que o fazer paródico é um espaço adequado para experimentos criativos baseados em reflexões metaficcionais. Através das diversas estratégias criativas que foram discutidas ao longo desse capítulo, podemos argumentar que os três romances da coleção contribuem para o apagamento (ou ao menos para uma reorganização) das fronteiras entre o que é comumente entendido como literatura, teoria e crítica. Nesse sentido, o caráter complexo, ambivalente e híbrido do discurso paródico é responsável, em última instância, pela criação de novas possibilidades de sentido nos romances, de novas chaves de entrada e saída que podem ser utilizadas pelos leitores para navegar pelos caminhos e labirintos metaficcionais das narrativas.

Capítulo 3: Memórias (inter)mediáticas

Neste capítulo, desenvolvemos a análise dos três romances da coleção *Devorando Shakespeare* a partir de um olhar midiático. Mais precisamente, a discussão sobre os três volumes evidencia aspectos em que há pontos de contato entre sua constituição paródica (aspecto mais abrangente da coleção, como defendemos) e representações de mídias e de midialidades, que contribuem para a paródia realizada e abrem novas possibilidades interpretativas – novas chaves de leitura para os romances. Defendemos que, em termos de representação de mídias e de midialidades, o *ethos* memorialístico da paródia sobressai, e isso ocorre de formas diferentes, a partir de diferentes articulações dos textos literários com outras mídias e formas de arte.

Apesar de a paródia comumente ser estudada através de (ou em articulação com) um prisma intertextual, muito se tem a ganhar quando a observamos em termos midiáticos – ou em termos intermediáticos, quando está posta a noção de imbricações entre diferentes mídias. Como veremos nas análises dos romances, a própria paródia só foi possível graças a um alicerce midiático, que materializa memórias textuais, através de histórias ou de projetos narrativos que ganham existência através de uma corporificação calcada na realidade material das mídias. Com isso, ao longo do capítulo, alinhamo-nos à ideia de que “as mídias colaboram para permitir a comunicação humana e o armazenamento [a memória] de conhecimento”⁸⁹ (Rippl, 2012, p. 315).

Se a literatura é “o mais rico armazém de memória cultural que a humanidade já desenvolveu” (Wolf, 2011, p. 7), na coleção *Devorando Shakespeare*, podemos observar que a literatura expande sua capacidade de arquivo memorialístico em direção a outras formas de expressão, a partir da representação da midialidade de diversas mídias e artes. Em relação aos romances da coleção, dessa forma, podemos direcionar a seguinte questão: “Precisamos de literatura, ou de arte em geral, para lembrar? Se sim, como isso se relaciona com questões de midialidade?” (Bruhn, 2016, p. 41).

Os romances analisados demonstram que precisamos, sim, de literatura em processos de rememoração; de literatura ou de alguma outra mídia, que seja capaz de materializar ideias ou projetos narrativos (que não podem ser apreciados fora de uma realidade midiática). Como será discutido ao longo desse capítulo, a paródia, através de seu *ethos* memorialístico, que está especialmente articulado à representação de midialidades nas narrativas, comprova que a

⁸⁹ “media collaborate to enable human communication and the storage of knowledge”.

literatura pode usar diferentes estratégias para representar e resgatar memórias textuais e midiáticas. Na coleção *Devorando Shakespeare*, destacam-se em particular as várias incursões feitas em outras mídias através de referências intermediáticas (Rajewsky, 2012).

Um estudo das articulações intermediáticas tal como representadas na coleção *Devorando Shakespeare* dialoga com o próprio fato de que as mídias estão em todos os lugares, influenciando diretamente os processos de significação da experiência humana na contemporaneidade. A ubiquidade das mídias, nesse sentido, é mais uma justificativa para se levar em consideração a representação de mídias e de midialidades feitas em textos literários. As mídias, como ubíquas, fazem parte de uma enorme indústria de produção cultural e detêm um grande poder de nos influenciar, já que “elas moldam nossas ideias, comportamentos e o que experienciamos como realidade”⁹⁰ (Rippl, 2012, p. 314).

Questões midiáticas, pois, estão inseridas nas redes de constituição de sentido e de subjetividades que marcam a experiência humana no mundo. As representações de midialidades, tal como encontramos em *Trabalhos de amor perdidos*, *Sonho de uma noite de verão* e *A décima segunda noite*, servem como uma cartografia da paisagem midiática de um determinado período, no sentido de que expõem o conjunto de mídias de uma época, bem como seu funcionamento e quais epistemologias ou subjetividades elas instituem. Nos pontos de encontro e de desencontro entre literatura e questões midiáticas, muitos caminhos podem ser tomados, diferentes reflexões podem ser desenvolvidas. Para Birgit Neumann (2015), no campo da intermedialidade, é muito relevante, nesse sentido, considerar como se dá a relação entre textos literários e o resgate memorialístico de midialidades, se por meio de uma afirmação, negação, transformação ou até mesmo paródia.

Através de diferentes estratégias, memórias textuais e midiáticas podem ser acionadas e recriadas em textos literários. Na coleção *Devorando Shakespeare*, as referências intermediáticas a diversas mídias e artes instituem uma densa rede de significações que tem influência direta na interpretação das obras. Esse fenômeno espelha, em menor escala, aquilo que a intermedialidade faz na esfera cultural: “[c]onstantemente tecendo conexões entre mídias, a intermedialidade produz e retrança uma densa rede de conhecimentos, consequentemente revitalizando e transformando memórias culturais”⁹¹.

Nesse capítulo, a fim de discutir a representação de midialidades nos romances, que se articula ao *ethos* memorialístico da paródia que caracteriza a coleção *Devorando Shakespeare*,

⁹⁰ “They shape our ideas, behaviour and what we experience as reality”.

⁹¹ “Constantly weaving connections between media, intermediality both produces and retraces a dense web of knowledge, thus simultaneously revitalizing and transforming cultural memories”.

propomos o percurso argumentativo descrito a seguir. Em um primeiro momento, são apresentadas algumas das principais questões relativas aos estudos intermediáticos, especialmente no que diz respeito à relação entre intermedialidade e literatura. Discutimos, por exemplo, o que significa considerar a literatura como uma mídia, bem como as implicações de se refletir sobre a literatura como uma mídia inserida em um universo povoado por várias outras mídias, que estabelecem relações de competição e influência entre si. Além disso, destacamos o caráter híbrido da intermedialidade, que dialoga com os outros entrelugares (textuais e culturais) da coleção *Devorando Shakespeare*.

Começamos a análise pelo romance *Trabalhos de amor perdidos*, de Jorge Furtado (2006). Nessa narrativa, vemos representadas, via referências intermediáticas, uma enorme quantidade de mídias e de formas expressivas, o que, além de confirmar a presença ubíqua das mídias em nossa experiência com o mundo, permitiu-nos considerar esse como um romance criador de (e inserido em) um “mundo de mídias”. Mais especificamente, detemo-nos em questões que lidam com a adaptabilidade e com midialidades ligadas a William Shakespeare e sua obra. Já inseridas em um processo de adaptação paródico de uma comédia do dramaturgo inglês, as adaptabilidades e midialidades shakespearianas, especialmente relativas ao teatro, à novela ilustrada, ao rádio e a um *website*, trazem à tona a midialidade dessas mídias e da própria narrativa literária que as contém, em termos de seu potencial e de suas restrições comunicativas.

Em *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão (2007), Shakespeare é representado como um espírito que precisa incorporar no personagem Seu Bui para ter voz na Terra. Irônica e parodicamente, questões de midialidade se articulam ou se confundem com questões de mediunidade: percebemos que tanto um espírito quanto um projeto narrativo precisam de um corpo ou de uma materialidade midiática para que possam existir, ter voz e significar. No romance de Falcão, fazemos a escolha teórico-metodológica de tratar a literatura como uma grande mídia, que abarca as submídias teatro e poesia. Temos, nesse sentido, uma diferença entre o que denominamos de referências inter- e intramediáticas. Na análise, observamos especialmente as referências intramediáticas ao teatro e à poesia, no resgate memorialístico e paródico dessas formas midiáticas que estão substancialmente associadas ao próprio William Shakespeare.

Por fim, em *A décima segunda noite*, de Luis Fernando Verissimo (2006), analisamos com particular atenção as referências intermediáticas à mídia sonora. A midialidade sonora se destaca na narrativa especialmente por causa da utilização de um gravador de voz durante uma entrevista e pelo fato de termos o papagaio Henri como narrador da história: ambos o gravador e o papagaio estabelecem fortemente a noção de repetição e a ideia de uma memória ou de um

arquivo midiático. Além disso, há uma substancial presença de música, canções, sons e ruídos no romance, que desempenham diferentes funções: as referências intermidiáticas a questões acústicas demarcam, por exemplo, a paisagem midiática da época em que os eventos são narrados, além de contribuir na caracterização de alguns personagens. Na análise, destacamos, por fim, o fato de que o processo de imitação formal da midialidade do gravador de voz tem influência na narrativa não somente em termos de eventos relatados, mas também no discurso narrativo (na estrutura do próprio romance).

3.1. Articulações midiáticas

De forma breve, pode-se definir intermedialidade como as relações entre mídias, que podem ocorrer, dentre outras formas, a partir de transgressões ou de jogos com as fronteiras midiáticas. Por lidar com diferentes mídias e configurações midiáticas, a intermedialidade é um campo essencialmente interdisciplinar, envolvendo áreas de conhecimento como estudos midiáticos, teoria literária, musicologia, história da arte, etc. Especificamente em relação à articulação da literatura com outras mídias, a intermedialidade pode ser acionada como uma proveitosa chave de entrada para a interpretação de textos literários, sendo um campo teórico que oferece diversos conceitos e metodologias analíticas ao crítico literário.

Os estudos de intermedialidade começaram a ser desenvolvidos especialmente em contexto germânico durante a década de 1980. Desde então, a crescente popularidade e importância da intermedialidade na academia pode ser explicada por uma maior consciência em relação à materialidade das produções culturais e à ubiquidade das mídias em nosso cotidiano, bem como pelo substancial desenvolvimento tecnológico que fez surgir diversas novas formas de comunicação, especialmente em contexto digital. Para Gabriele Rippl (2012, p. 315), pode-se mesmo falar de uma “virada midiática”, que sucedeu, já nas décadas finais do século XX, as viradas linguística e icônica: “[a] explosão midiática que veio após a chamada revolução digital impulsionou tremendamente os estudos midiáticos”⁹².

Os estudos intermidiáticos são devedores de outras áreas de conhecimento previamente estabelecidas, especialmente a intertextualidade e os estudos interartes. É inegável, porém, que a intermedialidade dá um passo além do que fazem essas outras áreas, ao trazer para o centro da discussão as noções de materialidade, de sensorialidade e as condições de produção, consumo e distribuição dos objetos midiáticos. Hans Ulrich Gumbrecht (2003), assim, argumenta que, se

⁹² “The media explosion that followed in the wake of the so-called digital revolution gave a tremendous boost to media studies”.

antes predominavam questões relativas ao significado das obras ou dos objetos midiáticos – que informam, para o teórico, o paradigma da intertextualidade –, agora, a essa preocupação, soma-se também um olhar para a materialidade do objeto de análise: “na medida em que o mundo continuou a ser observado ‘como um livro’, este livro era – metaforicamente falando – um livro cuja materialidade não podia mais ser negligenciada”⁹³.

Se inicialmente os críticos e teóricos da literatura costumavam perceber a intermedialidade como uma extensão dos estudos sobre intertextualidade (Rippl, 2015, p. 10), essa veio a ganhar espaço quando conseguiu superar e mostrar a importância de se ir além dos aspectos textuais na análise literária, jogando luz “sobre questões de materialidade e a produção de significados, sobre vestígios de processos intermediários e funções sociais”⁹⁴ (Müller, 2010, p. 244). Com isso, ainda de acordo com Jürgen Müller (2010), diversos processos que anteriormente eram entendidos como intertextuais passaram a ser vistos como intermediários. Não por acaso, ao discutir o panorama dos estudos intermediários no início do século XXI, Mikko Lehtonen (2001, p. 71) faz uma clara relação entre intertextualidade e intermedialidade, ao afirmar que “[a] teorização sobre intermedialidade (intertextualidade que transgride fronteiras midiáticas) tem sido esporádica, não havendo uma tradição de estudos específica nessa área (diferentemente do caso da intertextualidade)”⁹⁵.

Já em relação aos estudos interartes, teóricos da intermedialidade destacam o fato de que esta constitui um campo teórico com maior capacidade para abranger novas e diferentes textualidades e formas de comunicação, que não necessariamente poderiam ser contempladas por um viés estético ou (inter)artístico. Nesse sentido, Jørgen Bruhn (2010, p. 227) argumenta que

[o] movimento estratégico que partiu dos estudos interartes para os estudos intermediários consistiu [...] de uma ampliação do campo de investigação das artes tradicionais para, em princípio, todas as mídias existentes. Dessa forma, a intermedialidade pode analisar tanto os tradicionais objetos estéticos quanto selos, logos corporativos, propagandas, a missa medieval cristã e a abertura dos Jogos Olímpicos.⁹⁶

⁹³ “as long as the world continued to be regarded ‘as a book’, this book was — metaphorically speaking — a book whose materiality could no longer be overlooked”.

⁹⁴ “on questions of materiality and the making of meaning, on traces of intermedial processes and social functions”.

⁹⁵ “The theorising about intermediality (intertextuality transgressing media boundaries) has been sporadic and there is no distinct tradition of studies in the field (unlike the case of intertextuality)”.

⁹⁶ “The important strategic move from interart studies to intermediality studies consisted, [...] in the broadening of the field of investigation from the traditional arts to, in principle, all existing media. Therefore, intermediality studies can analyse the entire traditional field of aesthetic objects as well as stamps, corporate logos, advertising, the medieval Christian mass and the opening of the Olympic Games”.

Com essa explanação, não pretendemos desmerecer as análises realizadas ou negar o potencial interpretativo dos estudos intertextuais ou interartísticos. Deseja-se, sim, demarcar o fato de que a intermedialidade é um campo teórico e analítico mais abrangente e que isso será refletido nas análises das articulações midiáticas na coleção *Devorando Shakespeare*, em que serão discutidas as relações do texto literário com formas de expressão que não são exclusivamente literárias ou artísticas, a exemplo de um *website* de autoajuda shakespeariano ou uma entrevista registrada via um gravador de voz analógico. Nesse sentido, acompanhamos o entendimento de Christer Johansson e Sonya Petersson (2018, p. 5), para quem “a fundamentação dos estudos intermediários é trazer para o primeiro plano um conceito mais inclusivo de mídia, abarcando não apenas as artes, mas também a multimodalidade midiática, as diferentes formas da cultura popular e as novas mídias digitais”⁹⁷.

Apesar de ser um campo de estudos relativamente recente, muitas pesquisas já foram feitas sob a égide da intermedialidade, a partir de diferentes disciplinas ou perspectivas interdisciplinares, que revelam uma grande variedade de conceitos, métodos e resultados obtidos. Por essa razão, a maioria dos estudiosos da intermedialidade enfatiza a necessidade de que cada crítico delimite sua compreensão do que vem a ser a própria intermedialidade, bem como de conceitos-chave como mídia e medialidade. Nesta tese, há um alinhamento especialmente em relação às discussões teóricas de Irina O. Rajewsky (2010, 2012) e Werner Wolf (2005, 2008, 2011), dois estudiosos da intermedialidade que são provenientes da área de estudos literários e que teorizam sobre a intermedialidade com vistas à análise de textos literários. Isso é importante de ser destacado devido à diversidade de objetivos e ao grande escopo de investigação que possuem o campo de estudos intermediários e áreas correlatas:

Desde o início, “intermedialidade” tem servido como um termo guarda-chuva. Várias abordagens críticas utilizam o conceito, e, a cada vez, o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente, e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações. Os objetivos específicos buscados por disciplinas diversas (por exemplo, Estudos da Mídia, Estudos Literários, Sociologia, Estudos de Cinema, História da Arte) variam consideravelmente quando se dedicam a pesquisas sobre a intermedialidade (Rajewsky, 2012, p. 16).

Como já apresentado acima, a intermedialidade é comumente relacionada a transgressões às fronteiras de mídias percebidas como distintas (Rajewsky, 2012), ou, ainda, pode se “referir a relações entre mídias, sendo, portanto, utilizada para descrever a enorme

⁹⁷ “the rationale for intermediality studies is to foreground the more inclusive concept of medium, embracing not only the arts but also medial multimodality, different forms of popular culture, and new digital media”.

variedade de fenômenos culturais que envolvem mais de uma mídia”⁹⁸ (Rippl, 2015, p. 1). Embora tais definições de escopo amplo sejam necessárias para firmar a intermedialidade em relação a outros conceitos e campos de saber, é perceptível que elas não colaboram de forma significativa para a análise de textos literários, objetivo final desta tese. Por essa razão, pesquisadores da área de estudos literários têm se dedicado a pensar a intermedialidade em relação à literatura, afinal, midialidade e intermedialidade se tornaram conceitos-chave em diversos estudos de teoria e crítica literária (Wolf, 2008, p. 15). Nesse sentido, além de definições essenciais para termos como “mídia” e “midialidade”, destacam-se tipologias de fenômenos intermediários que envolvem a literatura, tais como aquelas propostas por Wolf e Rajewsky.

De acordo com Lars Elleström (2010, p. 11, ênfase original), um grande problema dos estudos intermediários tem sido a definição do que é propriamente uma mídia:

O problema é que a intermedialidade costuma ser discutida sem uma clarificação do que propriamente é uma *mídia*. Sem um entendimento mais preciso do que é uma mídia, não se pode esperar compreender o que é *intermedialidade*. Isso não é apenas um problema terminológico. Pelo contrário, o entendimento do que é uma mídia e do que consistem as relações intermediárias tem implicações vitais para todas as investigações em velhos e novos campos de estudo relativos às artes e às mídias [...].⁹⁹

Nos estudos literários, é urgente definir, portanto, a relação entre literatura e/ou mídia. Afinal, é a literatura em si uma mídia? Ou seria a linguagem verbal a mídia através da qual a literatura se presentifica? E o livro, seja físico ou digital, seria ele uma mídia ou um suporte? Além disso, pode-se pensar a poesia e o teatro como mídias autônomas ou seriam eles gêneros da mídia literária? Tais questões apenas começam a apontar a complexa tarefa que é lidar com a literatura em termos midiáticos. O fato é que a ideia de mídia somente se realiza em um plano abstrato ou teórico, já que não entramos em contato direto com ela, mas sim com objetos midiáticos, a exemplo de um romance em brochura, uma peça de teatro em formato *e-book* ou um poema sendo declamado em voz alta. Por essa razão, Wolf (2011, p. 2) advoga por um conceito flexível de mídia que possa abarcar a literatura como um todo e que possa se referir

⁹⁸ “refers to the relationships between media and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium”.

⁹⁹ “The problem is that intermediality has tended to be discussed without clarification of what a *medium* actually is. Without a more precise understanding of what a medium is, one cannot expect to comprehend what *intermediality* is. This is not only a terminological problem. On the contrary, the understanding of what a medium is and what intermedial relations actually consist of has vital implications for each and every inquiry in old and new fields of study concerning the arts and media [...].”

às submídias da mídia literatura, considerando ainda o fato de que a mídia literatura é composta por aspectos técnicos, semiótico-comunicativos e convencionais. Nas palavras do teórico:

Precisamos, nos estudos literários, [...] de uma definição viável de mídia que leve em conta seu uso corrente nas humanidades [...]: nesse contexto, “mídia”, por um lado, é aplicada à literatura como um todo (e nisso se opõe a diferentes formas semióticas de organização de informações, tais como música, fotografia, filme, etc) [...], enquanto, por outro lado, “mídia” também se refere às “submídias” institucionais e técnicas como o teatro e o livro [...]. Em outras palavras, é necessário um conceito de “mídia” que possua certa flexibilidade e que combine aspectos técnicos dos canais utilizados com aspectos semióticos da comunicação pública, bem como aspectos relativos às convenções culturais que regulam o que é percebido como uma (nova) mídia¹⁰⁰ (Wolf, 2011, p. 2).

A definição flexível para literatura como mídia proposta por Wolf oferece liberdade ao crítico literário para destacar diferentes aspectos midiáticos em sua análise, a depender do texto literário a ser investigado e dos objetivos da pesquisa. Nesse sentido, tomemos o teatro como exemplo: se considerado como uma submídia da mídia literatura, as relações, que se darão em um nível intramidiático, apontarão a complexidade da literatura e o dado performativo da submídia dramática – como será discutido em relação à referência intramidiática ao teatro na narrativa *Sonho de uma noite de verão*; por outro lado, o teatro pode ser visto como uma mídia em si, tornando-o mais facilmente comparável a outras mídias, tais como o cinema e a ópera, o que Wolf (2008) afirma favorecer uma análise histórica das formas midiáticas.

Portanto, o conceito de mídia – e especialmente o ponto tangencial entre literatura e/como mídia – carrega consigo uma complexidade que precisa ser exposta e desembaraçada na análise, a depender dos objetivos do estudo: “[n]o discurso midiático, o conceito de ‘mídia’ abrange nitidamente categorias diversas, embora intrinsecamente ligadas entre si, que só devem ser diferenciadas de modo mais categórico quando o interesse da pesquisa assim o exigir” (Clüver, 2006, p. 24). Tal empreendimento será levado adiante na análise dos três romances que compõem a coleção *Devorando Shakespeare*.

Não por acaso, Luciano Justino (2014) argumenta que a intermedialidade, como uma estratégia para a interpretação de obras literárias, parte mais do olhar do próprio crítico do que

¹⁰⁰ “What we need in literary studies [...] [is] a viable definition of medium that takes into account its current use in the humanities [...]: in this context “medium” is on the one hand applied to literature as a whole (and in this is opposed to semiotically different ways of organizing information such as music, photography, film etc.) [...] while on the other hand “medium” refers also to institutional and technical “sub-media” such as theater and the book [...]. In other words, a conception of “medium” is required that possesses a certain flexibility and combines technical aspects of the channels used with semiotic aspects of public communication, as well as with the aspect of cultural conventions that regulate what is perceived as a (new) medium”.

dos textos literários em si. Embora tal afirmação não se sustente totalmente frente a diversos textos literários que, especialmente na contemporaneidade, ostensivamente expõem e (des)articulam fronteiras midiáticas, deixando claro que a tensão causada pelo cruzamento dessas fronteiras é muitas vezes a força motriz por trás da história sendo contada, resta evidente a importância do olhar do crítico sobre a obra analisada. Bastante relevante no pensamento do estudioso é sua defesa de um conceito mais aberto para mídia, não disciplinar, que reconheça os contágios e as influências inerentes aos objetos midiáticos: “[n]enhuma mídia ou sistema e nenhuma relação entre eles é contínua, linear, uniforme, sem contaminações” (Justino, 2014, p. 26). Uma mídia e seu potencial expressivo, dessa forma, só passam a fazer sentido quando os consideramos imersos em um ambiente repleto de mídias, quando os comparamos às outras mídias e seus respectivos potenciais expressivos.

Assim como a paródia, a intertextualidade e a interculturalidade, a intermedialidade se constitui necessariamente como um discurso múltiplo, como um espaço propício para o desenvolvimento de articulações, contágios e entrelugares. Mesmo no discurso teórico-crítico, quando se faz referência a uma única mídia, a exemplo da literatura ou do cinema, não se trata de uma questão de monomedialidade ou de pureza midiática. Pelo contrário, uma forma de expressão, quando tratada como uma mídia, “tem fronteiras demarcadas por questões midiáticas e por convenções (que estão obviamente sujeitas a transformações históricas, devendo, em parte, ser vistas como fluidas)”¹⁰¹ (Rajewsky, 2010, p. 53).

O solo fértil para articulações midiáticas está indicado já na etimologia da palavra “intermedialidade”. Müller (2010, p. 242-243), nesse sentido, afirma que a etimologia de intermedialidade “refere-se a um jogo com o ‘estar entre’ [ou ‘estar no entre-lugar’], jogo com diversos valores e parâmetros em termos de materialidades, formatos ou gêneros e significados”¹⁰². Já Stephanie A. Glaser (2009, p. 20) argumenta que a etimologia da palavra intermedialidade traz a ideia de um constante estar entre mídias, “o que indica tanto a justaposição de mídias como [a ideia de] mídias trabalhando em conjunto. Disso resulta um dinamismo, não apenas no perpétuo diálogo entre mídias, mas entre o velho e o novo, passado e presente, arte e tecnologia, tradição e inovação”¹⁰³. Somam-se ainda a “dinamismo” outros

¹⁰¹ “has medially based as well as conventionally drawn borders (which are obviously subject to historic transformation and must in part be seen as fluid)”.

¹⁰² “refers us back to a play with the ‘being in-between’, a play with several values or parameters in terms of materialities, formats or genres and meanings.”

¹⁰³ “indicate both media juxtaposed and media working together. Out of this results a dynamism, not only in the perpetual dialogue between media, but between old and new, past and present, art and technology, tradition and innovation.”

termos que se referem ao caráter múltiplo da intermedialidade, como hibridismo (Glaser, 2009), mestiçagem (Justino, 2004), um ‘entre’ midiático produtivo (Johansson; Petersson, 2018), etc.

Bruhn (2016, p. 25-26) defende que o dado de hibridismo das artes e das mídias na contemporaneidade já pode ser tomado como um ponto relativamente resolvido. Isso não significa dizer, segundo o estudioso, que todas as mídias são semelhantes, ou ainda que elas se relacionam de formas similares. Pode-se, por exemplo, apontar um vasto vocabulário utilizado para as diversas estratégias de composição intermidiática, como adaptar, transpor, referenciar, fundir, evocar, aludir, lembrar, resgatar, justapor, etc. De acordo com Bruhn (2016, p. 15), a compreensão do hibridismo e do dinamismo que caracterizam as mídias e os procedimentos intermidiáticos deveria definir os objetivos de pesquisa nessa área: após reconhecer que todas as mídias são compósitas, o estudioso deve descrever a presença e as funções da intermedialidade no texto a ser analisado.

A intermedialidade e o hibridismo que caracteriza as mídias, assim, passam a ser vistos como a norma. Mesmo em um texto literário narrativo que aparentemente não faz referências a outras mídias, ao não ultrapassar ostensivamente suas fronteiras midiáticas, pode-se perceber o dado de intermedialidade:

E não é também a linguagem narrativa em si intermidiática, já que estruturamos nossas frases em diagramas verbais, como diagramas espaciais na página? Parece, assim, que a intermedialidade é intrínseca a textos narrativos [...]. Isso explica [...] as razões de formas de autorreferencialidade e de iconicidade serem intrínsecas a textos literários – e vice versa¹⁰⁴ (Ljungberg, 2010, p. 84).

Comumente, as interações intermidiáticas desnudam ou trazem para o primeiro plano o processo de criação do objeto midiático, levando a uma reflexividade que demanda do leitor ou do receptor um alto grau de envolvimento e respostas criativas (Glaser, 2009). De acordo com Ljungberg (2010, p. 88), a partir da equação entre intermedialidade e autorreferencialidade, ficam expostas as qualidades sensoriais, a estrutura formal, a materialidade e as estratégias retóricas de composição de um objeto midiático. Na literatura especificamente, a reflexividade ou autorreferencialidade estão articuladas a um regime de criação metaficcional, do qual, não nos esqueçamos, também a paródia faz parte.

¹⁰⁴ “And is not also narrative language in itself intermedial, as we structure our sentences in verbal diagrams and as spatial diagrams on the page? It would thus seem that intermediality is intrinsic to narrative texts [...]. This explains [...] why forms of self-referentiality and iconicity are intrinsic to literary texts – and vice versa”.

Como a análise que segue estará direcionada aos três romances e às redes intermediáticas neles instituídas, é oportuno apontar algumas das questões que norteiam as discussões teóricas e os empreendimentos analíticos da interface entre intermedialidade e literatura. O primeiro aspecto a ser destacado é bastante óbvio: é preciso reconhecer “o fato básico, porém comumente negligenciado, de que a literatura é, por definição, uma forma mediada”¹⁰⁵ (Bruhn, 2016, p. 22). Nesse sentido, convém ressaltar que a linguagem verbal – principal vetor a partir do qual a mídia literatura ganha corpo – é bastante flexível e possibilita, em textos literários, o estabelecimento de relações intermediáticas com um vasto número de outras mídias. Nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*, para citar alguns exemplos, temos estabelecidas relações com o teatro, a poesia, a música, o rádio, o romance gráfico, entre outros. Concordamos, pois, com Wolf (2008, p. 39) e seu argumento de que a “[l]iteratura pode [...] funcionar como uma interface para todas as outras mídias, e, considerando a flexibilidade de sua midialidade verbal, pode fazê-lo de forma mais detalhada do que qualquer outra mídia”¹⁰⁶.

Embora a intermedialidade como campo de conhecimento seja relativamente recente, exemplos de incursões intermediáticas abundam na história da literatura desde a Antiguidade Clássica (só precisamos lembrar a *Ilíada*, em que, através da linguagem verbal, há uma aproximação com a mídia visual, com a composição efrástica do escudo de Aquiles). Pintura, fotografia, cinema, música, rádio, televisão, jornal, etc. são algumas das mídias que podemos encontrar representadas em textos literários. Mais recentemente, com o advento das mídias digitais, também a *internet*, *videogames*, redes sociais e outras mídias virtuais passaram a ser tema em obras literárias, o que indica também o relevante fato de que a literatura é uma mídia que está conectada àquilo que ocorre em suas diversas historicidades. E isso é algo significativo tanto em termos de criação estética quanto de crítica cultural.

No pólo artístico, podem-se perceber diversas mídias sendo acionadas em textos literários a fim de fazer render esteticamente o texto, em termos de criatividade, de inventividade, de novas possibilidades de comunicação através de aspectos modais ou sensoriais (Elleström, 2010, p. 34). De acordo com Glaser (2009), ao misturar-se com outras mídias, a literatura aumenta suas possibilidades de criação de sentidos. Além disso, escritores constantemente refletem sobre o potencial comunicativo da própria literatura – em um movimento reflexivo ou metaficcional – e das mídias representadas, em termos de sua midialidade, de suas possibilidades e restrições (as *affordances*) para expressar e criar

¹⁰⁵ “the very basic but often overlooked fact that literature is by definition a mediated form”.

¹⁰⁶ “Literature can [...] function as an interface for all other media, and, owing to the flexibility of its verbal medium, it can do so in a more detailed manner than any other medium”.

significados. Através de imitação, alusão, citação, transformação, paródia, etc., a literatura cria redes intermediáticas que muito informam sobre ela mesma e sobre as mídias referenciadas. Para Rippl (2015, p. 1), o grande número de textos literários que instituem relações intermediáticas na contemporaneidade sinaliza que a literatura não deveria ser analisada isoladamente, mas sim em meio à rede que estabelece através de competição, colaboração e interface com outras mídias.

Articulações intermediáticas na literatura, além disso, comprovam o contínuo e significativo potencial de realizar críticas culturais por parte de textos literários. De acordo com Wolfgang Hallet (2015, p. 609), tais articulações apontam

para uma das funções culturais [...] da literatura como uma mídia de reflexão cultural e como espaço para a crítica das mídias de comunicação e representação, do papel das mídias na vida das pessoas, das práticas sociais e comunicativas a elas associadas e das várias formas através das quais as mídias moldam o mundo¹⁰⁷.

Ainda como crítica cultural, é relevante ressaltar o fato de que a intermedialidade faz a literatura se abrir para o contexto, pois a literatura “só pode ser pensada num meio ambiente preenchido por signos, hábitos, modos de fazer e usar” (Justino, 2014, 32).

Em termos de crítica literária, como já apresentado, há diferentes possibilidades de se entender a relação entre literatura e/como mídia, a depender do objetivos do estudo. Em geral, percebe-se que abordagens provenientes dos estudos literários, tais como as de Rajewsky (2012), Bruhn (2016) e Hallet (2015), focam nas formas e funções da intermedialidade na literatura, especialmente em como, através de referências intermediáticas, textos literários representam outras mídias e midialidades, outras formas de representar e dar sentido ao mundo.

Tais abordagens são de grande relevância para esse estudo, influenciando diretamente as análises dos romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Os quadros teóricos e metodológicos apresentados por Bruhn (2016) e Hallet (2015) serão acionados oportunamente quando da análise das obras. Nesse momento, convém destacar a tipologia desenvolvida por Rajewsky (2012) para as relações intermediáticas, pois sua categoria “referência intermediática” é um dos principais nortes analíticos dessa pesquisa.

Em “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, Rajewsky (2012) traz uma relevante contribuição para o estudo de questões

¹⁰⁷ “to one of the cultural functions [...] of literature as a medium of cultural reflection and a critique of media of communication and representation, the role of media in people’s lives, social and communicative practices connected with them and the various ways in which media shape the world”.

mediáticas na literatura. A teórica reconhece a “*intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental*” (p. 19, ênfase original), embora afirme que sua posição parte de um entendimento dessa mesma “*intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais ou específicas*” (p. 19, ênfase original). A relevância dada à intermedialidade como uma categoria para a análise crítica de textos literários faz a estudiosa reconhecer que, sendo muitas as formas pelas quais a literatura pode se articular com outras mídias, faz-se necessária uma delimitação que possa “distinguir grupos de fenômenos de modo que cada um exiba uma qualidade intermidiática distinta” (p. 22).

Dessa forma, Rajewsky (2012) propõe uma tipologia que consiste de três subcategorias intermidiáticas mais restritas, a saber, a intermedialidade como transposição midiática, como combinação de mídias e como referência intermidiática. Observemos o que escreve a teórica sobre cada uma delas:

1. Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com a criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia (p. 24, ênfase original).
2. Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc. [...] A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação [...]. O conceito de, por exemplo, ópera como gênero *único* demonstra que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou de mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimidiática do gênero se torna sua especificidade (p. 24-25, ênfase original).
3. Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. [...] As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema [...]. Nessa terceira categoria, [...] é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita

elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (p. 25-26, ênfase original).

De acordo com Rajewsky (2012), sua tipologia não é exaustiva, podendo um mesmo objeto midiático se enquadrar nas três subcategorias. De fato, as três subcategorias propostas pela teórica podem ser percebidas nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Como adaptações em formato de narrativas longas de peças de Shakespeare, temos o processo de romancização, que é um dos exemplos apontados de transposição midiática. Em relação a combinação de mídias, temos a incorporação de tabelas e outros marcadores do discurso acadêmico no romance *Trabalhos de amor perdidos*, de Furtado, a exemplo de citações, referências bibliográficas e notas de rodapé, resultando em uma narrativa que se apresenta como uma combinação de mais de uma forma midiática de articulação de sentidos. Já as referências intermediárias são bastante numerosas nos três romances da coleção; elas são articuladas de variadas maneiras, através de referências a diversas mídias (como o teatro, a poesia, a música, o rádio, o romance gráfico, etc), e têm, pois, papel fundamental na constituição de sentidos nessas narrativas, inclusive e especialmente em termos paródicos. Por isso, o foco das análises dos romances estará direcionado para a subcategoria referência intermediária, no intuito de discutir como as referências a outras mídias informam substancialmente sobre a midialidade de tais mídias e da própria literatura – em relação a suas possibilidades e restrições comunicativas –, bem como instituem críticas de ordem cultural, especialmente no que concerne ao próprio Shakespeare e seu capital simbólico.

Nas narrativas da coleção *Devorando Shakespeare*, nota-se que as referências intermediárias mais instituem um jogo lúdico com fronteiras de mídias convencionalmente percebidas como distintas do que propriamente as transgridem. Institui-se nos romances, assim, um regime lúdico e paródico que também está conectado a um nível midiático de significação. Este jogo com as fronteiras ou bordas midiáticas, através de um procedimento em que a literatura age “como se” fosse outras mídias, abre o texto literário para novas possibilidades de interpretação, que devem ser consideradas na análise (Rajewsky, 2010).

Em termos metodológicos, a fim de investigar as representações de outras mídias nos textos da coleção *Devorando Shakespeare*, ou seja, as referências intermediárias neles presentes, as análises serão feitas com base na abordagem em três passos proposta por Bruhn (2016). Em um primeiro momento, faz-se uma busca e listagem por todas as mídias e aspectos midiáticos que foram referenciados no texto literário. Como segundo passo, há a estruturação de relações midiáticas significativas, ou seja, o crítico deve organizar a lista de incursões

mediáticas a fim de que elas possam vir a iluminar aspectos do texto literário de forma significativa. Por fim, há a interpretação propriamente dita de tais referências intermediáticas, já listadas e organizadas. Convém ressaltar que, mesmo quando não destacada na argumentação durante as análises, a metodologia proposta por Bruhn foi utilizada.

Para finalizar essa seção, ressalte-se que tanto a tipologia de Rajewsky quanto as demais ferramentas teórico-metodológicas acima elencadas servirão como ponto de partida para as análises dos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Jogar com todos os conceitos e terminologias puramente como uma atividade intelectual, o que poderia desencadear uma descrição meramente formal das articulações midiáticas, não faria jus àquilo que as narrativas representam também em termos políticos e ideológicos. Em nossa argumentação de que o *ethos* da paródia que predomina em relação à intermedialidade é o memorialístico, não podemos perder de vista o fato mais amplo de que, no processo paródico, Shakespeare e suas peças cômicas, além de rememorados midiaticamente, também são criticados textualmente e devorados culturalmente – dado que, embora não seja o foco principal desse capítulo, também repercute na análise dos romances em um nível midiático.

3.2. Midialidades e adaptabilidades nos trabalhos de amor shakespearianos de Jorge Furtado

Em *Trabalhos de amor perdidos*, Jorge Furtado (2006) parodicamente atualiza a comédia shakespeariana de mesmo nome para o início da década de 2000, em um enredo que envolve pesquisadores e adaptadores da obra de Shakespeare provenientes de todos os continentes do planeta. Essa informação introdutória já nos leva ao ponto central a ser analisado nesta seção do terceiro capítulo, a saber, a representação de midialidades e de adaptabilidades – especialmente relacionadas ao dramaturgo inglês – no romance de Furtado. De fato, a narrativa confirma o interesse global (a começar pelo Brasil do próprio Furtado) em estudar e reler artística e midiaticamente a obra de Shakespeare. Há, em outras palavras, a evidenciação do interesse em consumir, produzir e fazer circular Shakespeare, sua obra e adaptações, em contornos nitidamente midiáticos e memorialísticos.

No romance, desenvolve-se, mais especificamente, a articulação de quatro personagens com quatro formas midiáticas de comunicação: Robin, o narrador brasileiro, está conectado ao próprio teatro; Suhair, princesa jordaniana, é uma escritora de novelas ilustradas; Duck, estadunidense, é criador de programas de rádio; e Gavil, canadense, é programador de *websites*. Cada um deles criativamente explora sua mídia ao escolher trabalhar com algum aspecto da

vida ou com uma ou mais obras de Shakespeare. No romance de Furtado, somos apresentados às escolhas dos personagens em relação a como trabalhar com a midialidade de suas mídias, ou seja, com suas potencialidades e restrições comunicativas. Como tais questões estão representadas em um romance, torna-se possível refletir também sobre a midialidade da própria literatura, ou, mais especificamente, da narrativa literária longa, sobre como, em seus processos de significação, o romance faz uso de referências intermediáticas a outras mídias.

Para além disso, o romance de Furtado deixa inequivocamente claro para seu leitor que todos estamos inseridos em um mundo de mídias. Diversas são as mídias artísticas e não-artísticas presentes em *Trabalhos de amor perdidos*, a exemplo das quatro mencionadas acima e também carta, e-mail, cinema, música, telefone, estátua de cera, *post-it*, etc. Com isso, temos uma representação literária da ubiquidade das mídias na contemporaneidade, de como as mídias fazem parte da experiência humana no mundo. É por essa razão que a análise começa com um exame da presença e da função de diversas mídias no romance. Em seguida, aspectos de midialidade e de adaptabilidade shakespearianas são considerados. Por fim, faz-se a análise da representação dos limites e das possibilidades criativas do teatro, da novela ilustrada, do rádio e de *website*, que são as quatro principais mídias nos processos de adaptação descritos na narrativa brasileira.

3.2.1. Um mundo de mídias

Se a experiência humana sempre foi marcada por mídias e mediações, na contemporaneidade tal condição é exacerbada com o desenvolvimento de diversas novas formas midiáticas e com uma maior frequência de contatos midiáticos a que somos submetidos (ou mesmo a que nos submetemos). Nesse sentido, Rippl (2012, p. 314) afirma que

nós passamos uma quantidade incrível de tempo usando mídias, que em si é um sinal de sua ubiquidade. Elas representam uma grande indústria e seu grande poder pode ser explicado pelo efeito que têm sobre nós. Elas moldam nossas ideias, comportamento e o que experienciamos como realidade¹⁰⁸ [...].

A ubiquidade das mídias, somada ao fato de que essas estão em constantes processos de influência, contágio, competição, etc, fazem com que alguns teóricos vejam a própria intermedialidade como a norma nos processos de constituição de sentido. Para Lehtonen (2001),

¹⁰⁸ “We spend an incredible amount of time every day using media, which in itself is a sign of their ubiquity. They represent a huge industry, and are all-powerful for the very reason that they have such a profound effect on us. They shape our ideas, behaviour and what we experience as reality [...]”.

a intermedialidade, como uma característica bastante pronunciada da contemporaneidade, é devedora da ubiquidade das mídias, do fato de o mundo contemporâneo ser largamente mediatizado. Já Rippl (2015, p. 2), em suas discussões sobre intermedialidade, parte do pressuposto de que todas as mídias e formas artísticas estão interconectadas, sendo as relações intermidiáticas inerentes aos fenômenos culturais.

Em *Trabalhos de amor perdidos*, as enormes presença e influência das mídias podem ser percebidas pelo grande número de formas midiáticas que são referenciadas ao longo da narrativa – e não nos esqueçamos que o próprio texto literário existe através de um processo de constituição midiático de significação, pois, como nos lembra Bruhn (2016), também a literatura é uma forma mediada. Entre as mídias e artes referenciadas estão o teatro, a novela ilustrada, o rádio, a *internet* e *websites*, a carta, o *e-mail*, a música, a escultura, o musical, o cinema, as séries audiovisuais, a poesia, os jogos de vídeo, o próprio romance literário, entre outros. As mídias e os processos de mediação ganham papel de destaque na narrativa de Furtado, a partir de seu potencial de criar sentidos, de influenciar interpretações e de instituir subjetividades. Quando, por exemplo, o narrador Robin viaja à Dinamarca para visitar o castelo de Hamlet, temos comprovado o grande poder de influência da mídia cinematográfica:

A visita ao castelo de Kronborg, em Elsinore, a 50 quilômetros ao norte de Copenhague, foi uma decepção. [...] A paisagem é bonita, [...] mas o castelo original de 1420 foi reconstruído em 1585 e restaurado em 1937. Hoje é um museu naval e não se parece em nada com um cenário para *Hamlet*. [...] Nem tirei fotos, preferi manter como cenário mental da peça o castelo em preto-e-branco do filme de Laurence Olivier, com suas escadas intermináveis, corredores escuros e estreitos, arcos góticos e torres medievais (Furtado, 2006, p. 50).

Em outro momento da narrativa, os personagens Duck e Silvia, amantes, acreditam estar sendo espionados pelo marido de Silvia, que é um agente da CIA. O próprio Robin, a pedido do casal, atua como espião, ou melhor, atua como se estivesse inserido em um filme de espionagem, ao tentar adentrar um apartamento de forma sorrateira:

[...] entrei, dei um tempo. Olhei pela janela, ninguém na rua. [...] Eu sei que pode parecer ridículo, mas eu levei meu pano de prato com a cara de Shakespeare para abrir a porta sem deixar impressões digitais no trinco. Minha vasta experiência em filmes ruins sugere que uma trama que inclui detetives particulares, um corno raivoso, espiões da CIA, mulheres traídas e vingativas deve incluir também impressões digitais. Melhor garantir (Furtado, 2006, p. 167).

As suspeitas de Duck e Silvia, de que estavam sendo espionados, acabaram não sendo reais. Porém, as próprias suspeitas e a forma como o par romântico e Robin passaram a agir são um forte indício da influência que tem o cinema, ou, mais especificamente, que têm os filmes de espionagem, na subjetividade desses personagens. Ao menos durante certa parte do romance, é como se tais personagens passassem a ver a vida pela ótica de um filme de espionagem. Bruhn (2016, p. 28) define um fenômeno dessa ordem como uma “projeção midiática” [*medial projection*], que consiste na percepção e na descrição do mundo como se esse fosse ou pudesse ser o que ele denomina mídia qualificada (a exemplo do cinema) ou mídia técnica (um aparelho de televisão).

As primeiras informações descobertas por Robin sobre a Fundação Roger Dod foram encontradas na *internet*; o romance de Furtado demonstra, a nível midiático, a importância do contexto na produção de sentidos. Robin se deparou com informações conflitantes sobre a biografia de Theodore Roger Dod, entre a narrativa oficial do *website* da Fundação e a narrativa “oficiosa” de um canal de informação alternativo: “Isso tudo eu fiquei sabendo no site deles. O que eles não contam é que [...] Theodore enriqueceu de forma tão rápida por embolsar parte considerável dos salários dos miseráveis irlandeses que contratava. Isso eu fiquei sabendo num blog” (Furtado, 2006, p. 9).

O mundo formado por mídias no romance de Furtado também se articula com questões afetivas. Em Londres, por exemplo, Gavil visita o, em suas palavras, “caríssimo” museu de cera Madame Tussauds, a fim de tirar fotos com seus ídolos *pop* Britney Spears, The Beatles e William Shakespeare. Em Stratford upon Avon, Robin apanha um punhado de terra do jardim da casa de Shakespeare e relembra uma canção dos Carpenters, estabelecendo uma relação afetiva entre essa canção e uma proximidade ao dramaturgo inglês. O próprio amor ganha estatuto de tema transmidiático na narrativa, quando, em um diálogo entre Suhair e Robin, um soneto shakespeariano é comparado a dois sambas brasileiros. O próprio romance traz, em nota de rodapé, parte das letras dos sambas “Falso amor sincero” e “A flor e o espinho”; entre elas, nessa mesma nota, encontra-se citado o primeiro verso do soneto número 138 (Furtado, 2006, p. 160).

Para além daqueles que envolvem Shakespeare, há dois momentos em que se destacam referências à literatura em sua condição midiática, referências que reflexivamente contribuem para a instituição de um mundo de mídias. O primeiro deles ocorre logo após a comparação entre o soneto e os dois sambas, em torno de um trecho do poema “Seja você quem for”, de Walt Whitman, declamado por Suhair; após a declamação, segue uma reflexão do narrador Robin:

– “Seja você quem for, agora segurando a minha mão, sem uma coisa há de ser tudo inútil – é um leal aviso o que eu lhe dou, antes que continue a me tentar: não sou aquele que você imagina, mas muito diferente”.

Não sei se em obediência ao poema ou se inspirado pela luz do poente, o certo é que, sem pensar, segurei a mão de Suhair. Ela sorriu, apertou a minha mão e colou seu ombro ao meu. E assim caminhamos pela tarde do Brooklin, e para sempre assim caminharemos pela tarde do Brooklin, enquanto eu puder lembrar do que a vida é feita (Furtado, 2006, p. 161).

Tal passagem tem efeitos e funções de ordem intra- e extratextual (Hallet, 2015). Intratextualmente, percebe-se que o poema performativamente influencia o enredo amoroso entre Robin e Suhair, ao levar a cabo a ideia que contém, o dar-se as mãos. Além disso, ele informa significativamente a caracterização dos personagens, especialmente a de Suhair, que pôde declamar, acionando sua memória, o trecho de “Seja você quem for”. Extratextualmente, nota-se o poema imbricado em uma rede intertextual e intermediática que diz respeito ao sentimento amoroso, configurando uma reflexão de ordem metaestética ou metamidiática sobre a relação entre o amor, a literatura e a poesia, bem como sobre o potencial que essas têm em comover, unir e afetar indivíduos. Por fim, observemos já um primeiro indício de que o amor, como tema, só pôde se presentificar ou ganhar corpo (Gaudreault; Marion, 2012) através de objetos midiático-literários: o soneto shakespeariano, os sambas, o poema de Whitman e o próprio romance de Furtado.

O segundo momento em que se destaca uma referência à literatura em sua condição midiática diz respeito a uma conversa entre vários personagens sobre a existência de patrocínio de marcas em textos literários. Mais especificamente, os personagens estão discutindo o romance *The Bulgari Connection*, da escritora Fay Weldon, publicado em 2001, que traz, já em seu título, o nome de uma grife de moda, joalheria e cosméticos (Furtado, 2006, p. 187-188). Dois argumentos principais são apresentados: por um lado, o patrocínio poderia significar a liberdade financeira do escritor, que não mais precisaria se preocupar com o número de exemplares vendidos; por outro, há um questionamento sobre o compromisso do autor com seu público leitor – afinal, quem passaria a ter mais relevância durante a composição da obra, os patrocinadores ou os leitores? Ambos os argumentos, bem como todo o diálogo durante essa passagem no romance de Furtado, promovem reflexões de ordem metamidiática, ao colocar a literatura em um sistema artístico e econômico de produção, circulação e consumo, e de ordem metacultural, ao ponderar sobre o valor (econômico e simbólico) da literatura na cultura contemporânea.

A capacidade de mnemonicamente gravar ou encarnar uma informação através de uma mídia, influenciando subjetividades e epistemologias (Neumann, 2015), é especialmente destacada na parte final do romance, quando um passeio entre os personagens é cancelado devido ao atentado terrorista às torres do World Trade Center, que ocorreu em Nova York em 11 de setembro de 2001. O narrador Robin, que se vê em meio a uma realidade aterradora, encontra-se também imerso nos discursos da imprensa (especialmente a televisão) sobre o evento, dos quais não consegue se desvencilhar:

Eu li, vi e ouvi mais sobre aquele dia do que sobre qualquer outro. Tento preservar o que é memória real, mas não sei se ainda consigo. Os buracos nas imagens e sons de minhas lembranças são rapidamente preenchidos pelas imagens e sons de incontáveis câmeras [...]. Lembro daquela terça-feira aos pedaços, acho que na ordem certa. De algumas coisas eu hoje sei a hora em que aconteceram, outras eu só imagino (Furtado, 2006, p. 198).

Sobre o evento, Robin narra que, de uma de televisão no saguão no hotel em Suhair estava hospedada, para uma audiência atônita, a cena em que o segundo avião se choca com a torre era transmitida repetidamente. Para o narrador, “[o] mundo da mídia, uma máquina concebida para tornar espetaculares os acontecimentos mais banais, humanizava-se, repetindo-se como um idiota, quando o espetáculo da morte e da destruição superava a fantasia mais delirante” (Furtado, 2006, p. 205). O “mundo da mídia”, no romance, refere-se à imprensa, diferindo do entendimento mais amplo que temos sobre mídia nesta tese. Dito isso, é muito relevante que mais uma vez tenhamos um texto literário exercendo uma forte crítica de ordem metacultural sobre o papel da imprensa em tempos contemporâneos (de crise).

Após o exposto, fica evidenciado o fato de que, em muitos sentidos, Furtado arquitetou seu romance também com a ideia de representar “um mundo de mídias”. E muitas dessas mídias, como veremos a seguir, dizem respeito diretamente à figura do dramaturgo William Shakespeare e a sua obra.

3.2.2. *Shakespeare, midialidade e adaptabilidade*

Se a ubiquidade das mídias na contemporaneidade é facilmente comprovada, também o é a ubiquidade de fenômenos midiáticos que envolvem processos de adaptação – ou, para usar o vocabulário de Rajewsky (2012), que envolvem processos de transposição midiática. Rippl (2012, p. 329), nesse sentido, argumenta que a adaptação é um campo vibrante dentro dos estudos intermediários (especialmente em sua interseção com os estudos de cinema), e, para

além disso, é um fenômeno cultural ubíquo, dada sua difusão na cultura contemporânea. E desde já é importante destacar que processos de adaptação, que podem se instituir via um regime paródico, relacionam-se diretamente com questões de memória e de resgate criativo e interpretativo de textos ou objetos midiáticos. Para Linda Hutcheon (2013, p. 45), “[q]ualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”.

Para além de ser, em si, um romance que, de forma intertextual, intermediática e intercultural configura uma adaptação paródica de uma peça shakespeariana, resgatando a memória desse texto e recriando-o criativamente, a narrativa de Jorge Furtado representa diversos outros processos adaptativos que envolvem Shakespeare e sua obra. Como já informado, Robin, Suhair, Duck e Gavil, respectivamente, desenvolvem projetos de adaptação de Shakespeare em mídias específicas, respectivamente, teatro, novela ilustrada, rádio e *website*. Como bolsistas da Fundação Dod, os quatro personagens estão associados a um grupo que financia as artes – assim, “economizando milhões de dólares em imposto de renda” (Furtado, 2006, p. 11) –, através de bolsas para projetos que objetivem popularizar Shakespeare e sua obra. De acordo com o narrador Robin: “Não se interessam por pesquisa puramente acadêmica mas por projetos ou pesquisas com ‘potencial pop’: adaptações para cinema e televisão, edições *pocket*, histórias em quadrinhos, coletâneas, coisas assim” (Furtado, 2006, p. 11).

O caráter *pop* das adaptações de Shakespeare é confirmado por duas informações solicitadas no questionário da Fundação destinado a possíveis bolsistas: “*Descreva seu projeto para alguém que não sabe nada sobre Shakespeare*” (Furtado, 2006, p. 11, ênfase original) e “*Como você acha que seu projeto pode ajudar a popularizar a obra de Shakespeare?*” (Furtado, 2006, p. 15, ênfase original). Algumas questões são importantes de ser destacadas em relação a esse regime de adaptações shakespearianas. A primeira delas, mais óbvia, é o fato de que Shakespeare, comumente associado a círculos eruditos, detém um enorme potencial para também ser *pop*. E isso se deve, claramente, à imbricação entre o dramaturgo inglês e sua obra e uma vasta rede de adaptações, também em mídias e em gêneros mais populares: citemos, por exemplo, a comédia romântica estadunidense *Dez coisas que eu odeio em você* (filme de 1999) e a telenovela brasileira *O cravo e a rosa* (2000-2001), ambas releituras da comédia shakespeariana *A megera domada*. O potencial *pop* de Shakespeare, ademais, dá-se em virtude da existência de um grande público consumidor para a obra do dramaturgo e para as diversas adaptações e mercadorias por ela inspiradas – Shakespeare como mercadoria, a propósito, é representado no romance de Furtado com a menção a (além do já referido pano de prato)

mousepads, fraldas, camisetas, bonecos e a possibilidade de visita ao Globe Theatre, em Londres.

A inserção de Shakespeare em redes de adaptações, no romance de Furtado, é destacada ainda em passagens que informam, por exemplo, que personagens entraram em contato com a obra do autor não através de montagens ou da leitura dos textos dramáticos, mas via adaptações na forma de filmes, seriados televisivos e até mesmo via o anime (animação japonesa) *Cavaleiros do Zodíaco*. Isso indicia o vasto capital cultural e simbólico que envolve a figura de William Shakespeare e sua obra, capital esse que continua a ser ampliado a cada nova adaptação. Nesse sentido, adapta-se Shakespeare e criam-se discursos a sua volta também com fins de usufruir de seu capital cultural. Hutcheon (2013, p. 132) chama atenção para esse fenômeno, quando argumenta que “uma forma de a adaptação ganhar respeitabilidade ou de aumentar seu capital cultural está em seu voo ascendente. Os historiadores do cinema argumentam que essa motivação explica as várias adaptações cinematográficas iniciais de Dante e Shakespeare”.

O enorme capital cultural e o potencial *pop* de Shakespeare se exemplificam também em discursos e *memes* vinculados ao universo da *internet*. Na narrativa brasileira, durante a viagem de trem de Stratford para Londres, Gavil conta a seguinte anedota a Robin:

– Estes dias eu li uma [piada] engraçada, de um jornalista americano, Wilensky: “Todos nós ouvimos dizer que um milhão de macacos batendo em um milhão de teclados poderiam eventualmente escrever as obras completas de Shakespeare. Hoje, com a internet, descobrimos que isso não é verdade” (Furtado, 2006, p. 45).

O próprio Shakespeare, além de adaptado, é apontado também como adaptador no romance de Furtado (2006, p. 90-91): “Para escrever o seu *Romeu e Julieta*, Shakespeare se inspirou em poemas que provavelmente se inspiraram em *Tristão e Isolda*, a história de um amor fulminante que terminou na morte dos amantes, ela morre depois e cai sobre o corpo dele”. A rede de adaptações/inspirações é ampliada ainda com a ópera de Wagner sobre a lenda de Tristão e Isolda, quando ele recria a atmosfera de amor impossível e adiciona “o final de *Romeu e Julieta*” (p. 91). De fato, sabe-se que Shakespeare, bem como os escritores a ele contemporâneos, faziam largo uso de referências anteriores ao criar suas obras – a noção da *imitatio* renascentista é reveladora nesse sentido.

É interessante perceber que o próprio romance de Furtado traz uma importante reflexão sobre o que significa adaptar Shakespeare e sua obra para outras mídias, bem como sobre a própria maneira pela qual ocorre a adaptação, o tom adotado. São apresentadas, nesse sentido,

duas posições antagônicas: temos, de um lado, Robin, que deseja parodiar Shakespeare, fazendo uma releitura carnavalizada; do outro, encontra-se Suhair, que deseja realizar uma releitura mais séria – em sua visão, respeitosa. Nesse sentido, essa personagem questiona Robin, quando este afirmou que gostaria de fazer uma colagem de várias peças do dramaturgo inglês, com foco direcionado às piadas presentes nos textos dramáticos:

- [Suhair:] Com que direito você pode usar a obra dele assim?
- [Robin:] Você fala Dele, com maiúscula, já reparou? Dele. É como se você fosse uma crente, você acredita em Shakespeare.
- [...]
- [Robin:] O objetivo dessa bolsa é popularizar as obras de Shakespeare.
- [Suhair:] Sim, mas o seu projeto deve, a partir de Shakespeare, criar algo e não destruir, eu suponho (Furtado, 2006, p. 105).

A ideia de vulgarização ou de heresia em relação a obra de Shakespeare indica a posição de enorme prestígio cultural que ele possui. Em sua fala, Robin ainda utiliza alguns verbos que apontam que sua prática paródica será bastante ácida, a exemplo de “sacanear”, “brincar” e “debochar” (p. 103). O próprio romance não chega a dar uma resposta definitiva a qual personagem tinha razão, mas é muito sintomático que, após diversos encontros e trocas afetivas sobre Shakespeare e sua obra, Suhair se disponha a ajudar Robin com ideias para sua peça, mesmo não admitindo uma mudança de posição em relação a sua bardolatria. De qualquer maneira, postas as questões, temos, em um romance que cria paródias de Shakespeare de forma mais respeitosa, ora de forma mais debochada, importantes reflexões metaestéticas, metamidiáticas e metaculturais sobre a adaptabilidade do dramaturgo inglês.

A partir do exposto, é possível afirmar, assim, que Shakespeare pode ser – e de fato é – bastante adaptado. Adapta-se Shakespeare e sua obra para diversas mídias, artísticas e não-artísticas, bem como faz-se uso de sua figura e de seus personagens para a criação de mercadorias para consumo. No processo de adaptação como transposição midiática, há a evocação de uma memória textual, que é lida e interpretada, a fim de ser recriada através da materialização em uma outra mídia e por ela ser difundida. Nesse percurso, a adaptabilidade de Shakespeare esbarra na midialidade da mídia de chegada do processo de adaptação, ou seja, esbarra nas possibilidades e restrições comunicativas da mídia em que será encarnada a releitura adaptativa.

Discutindo questões de adaptação e (inter)midialidade, André Gaudreault e Philippe Marion (2012) argumentam que uma história, enquanto conteúdo, “assunto”, não pode ser contada no vácuo – ela necessariamente precisa de um alicerce midiático para que possa existir.

Dessa forma, um encontro entre ideia e materialidade, entre projeto narrativo e mídia, enfrentará as possibilidades comunicativas dessa forma midiática, ou seja, sua midialidade, que diz respeito

à capacidade intrínseca de uma mídia de representar – e comunicar essa representação. Essa capacidade é determinada pelas possibilidades técnicas da mídia, pela configuração semiótica interna que ela pressupõe e pelos aparatos comunicacionais e relacionais que ela é capaz de gerar (Gaudreault; Marion, 2012, p. 122).

É devido a essa articulação entre projeto narrativo e realidade midiática que podemos observar que algumas histórias parecem ser contadas de forma mais adequada em algumas formas midiáticas que em outras. Dados imagéticos, por exemplo, são mais facilmente transmitidos em mídias visuais como o cinema, a pintura e a fotografia, quando comparamos a representação imagética feita pela midialidade verbal da literatura, por exemplo. Isso não quer dizer, porém, que a literatura não seja capaz de articular intermidiaticamente informações pictóricas, pois o encontro entre história e materialidade midiática, embora cheio de restrições, também pode ser *locus* de uma força motora criativa. Apesar da resistência das mídias à intervenção humana, essas oferecem “como parte das confrontações específicas dessa resistência, possibilidades infinitas de criatividade” (Gaudreault; Marion, 2012, p. 112).

Via de regra, a materialidade de uma mídia irá influenciar fortemente o próprio projeto narrativo a ser nela desenvolvido. Nos processos de adaptação, histórias costumam ser modificadas quando confrontadas com a realidade material da mídia de chegada. É por isso que versões de uma “mesma história”, contadas em diferentes mídias, podem vir a ter grandes diferenças não somente em um nível de materialidade midiática, mas também em termos de conteúdo. Isso exige que, em relação à ficção, em geral, e especificamente em casos de adaptação, haja a consideração e a reflexão sobre o que Gaudreault e Marion (2012, p. 118) nomeiam de três tipos de intervenção criativa: “(1) uma intervenção em termos de invenção, [...] que gera elementos da história sendo contada; (2) uma intervenção que tem a ver com a organização, [...] a estruturação da história [...]; (3) uma intervenção no nível de expressão, por meio de uma mídia”.

Considerando tais pressupostos teóricos, a seguir passamos à análise da representação de quatro mídias no romance *Trabalhos de amor perdidos*, de Jorge Furtado, em meio à rede de adaptações instituída por essa narrativa. As mídias são o teatro, a novela ilustrada, o rádio e *website*. Na referência intermidiática que o texto literário faz a essas outras mídias, buscaremos

apresentar como tais mídias são representadas em termos de sua midialidade, em termos de suas possibilidades e de suas restrições de constituição de sentido.

3.2.3. Possibilidades e restrições midiáticas

a) Teatro

O primeiro caso de referência intermediária que será discutido está relacionado à mídia teatro e ao personagem Robin. Como bolsista da Fundação Roger Dod, Robin precisa fazer uma releitura *pop* de Shakespeare. Seu projeto de adaptação consiste na escrita e posterior encenação de uma peça que realce aspectos cômicos do universo shakespeariano: em um primeiro momento, ele tem a ideia de escrever um texto sobre Yorick, o bobo da corte de *Hamlet*; posteriormente, decide fazer uma peça na forma de coletânea de várias piadas de Shakespeare; por fim, idealiza uma peça em que diversos fantasmas shakespearianos subiriam ao palco para falar sobre a vida, contando piadas sobre sexo, bebida, comida, vícios, etc.

Robin, assim como Shakespeare o fez, desempenha as funções de ator, escritor e diretor teatral. Além disso, escreveu alguns textos jornalísticos de crítica literária que foram publicados em jornais do Rio Grande do Sul. O que o levou a disputar a bolsa da Fundação Dod, mesmo admitindo ter conhecimento apenas mediano sobre Shakespeare, foi o fato de se encontrar desempregado, tendo sua trupe se debandado pouco antes de sua inscrição no processo seletivo. Através dessa caracterização de Robin, já é possível observar alguns aspectos do teatro enquanto mídia, especialmente em seu viés econômico, as dificuldades financeiras por quais passam muitos dos agentes do meio teatral.

No romance de Furtado, o teatro é apresentado como uma mídia compósita – lembremos da segunda subcategoria de Rajewsky (2012), a de combinação de mídias –, ao lidar com linguagem verbal, som, visualidade e performance. O aspecto sonoro do teatro como mídia é destacado na narrativa de Furtado; a afirmação sobre a importância da acústica no teatro vem em meio à narração de Robin, quando reflete sobre traduções para o português de *Hamlet*: “Passei o resto do dia no hotel [...] lendo *Hamlet*, a tradução do Millôr, minha preferida. Gosto de reler de vez em quando as traduções que conheço, mas a do Millôr me parece a melhor de dizer em voz alta, qualidade fundamental para o teatro” (Furtado, 2006, p. 31). Logo em seguida, Robin dispõe uma tabela em que compara uma passagem de *Hamlet* em inglês com onze traduções para o português (brasileiro e europeu), inclusive a de Millôr Fernandes. Essa

tabela toma o espaço das páginas 32 e 33 do romance, claramente convidando o leitor a também ler em voz alta as passagens traduzidas, avaliando-as em sua qualidade sonora.

O teatro, além de performance, é uma mídia que pode se materializar através da linguagem verbal impressa em um livro ou exibida na tela de um *e-reader*. Como tal, configura-se como um texto em que há a prevalência de diálogos, com indicação do ato, da cena e dos nomes dos personagens envolvidos no diálogo, demarcando suas falas específicas. Essa configuração é referenciada intermediaticamente no romance de Furtado: o romance atua como se fosse um texto dramático, ao abandonar sua estrutura narrativa de parágrafos e adotar aquela de um texto dramático. Esse caso de referência intermediática ocorre em relação a *Trabalhos de amor perdido*, nesse caso, a peça shakespeariana, que tem um trecho citado na narrativa brasileira. O trecho citado aparece primeiramente em português; em seguida, ele é analisado em inglês, com o narrador detendo-se em cada frase, “interrompendo” o diálogo entre Rosalinda, Maria, Costard e Boyet, a fim de explicar os duplos sentidos que caracterizam uma linguagem densamente erótica e carnavalizada:

COSTARD – *By my troth, most pleasant: how both did fit it!*

By my troth é uma expressão, “de fato”, “eu juro”. *Most pleasant* é “que divertido” ou “adorei”. *How both did fit it*, “como ambos rimavam” ou “se ajustavam”, “se encaixavam”.

MARIA – *A mark marvellous well shot, for they both hit it.*

Mark, além de “alvo”, é também o órgão genital feminino. *A mark marvellous well shot* é um alvo e também uma vagina, muito bem atingida. *For they both hit it* seria algo como “os dois chegaram lá”, ou “ambos a atingiram” (Furtado, 2006, p. 135, ênfase original).

Ao trazer a estrutura e um trecho de texto dramático para dentro do romance através de uma referência intermediática ao teatro, a fim de apresentar seu potencial de criação de ambiguidades sugestivas de erotismo, a narrativa de Furtado eleva a opacidade e a reflexividade de sua própria mídia narrativa. Como releitura paródica, os *Trabalhos* de Furtado, em certo sentido, lembram um trabalho de crítica literária sobre os *Trabalhos* shakespearianos.

b) Novela ilustrada

O projeto de adaptação de Suhair envolve a escrita de uma novela ilustrada. Em seu texto, Suhair pretende representar uma etapa da vida do dramaturgo William Shakespeare, recriando o momento em que esse escreveu *Hamlet*. Em sua novela ilustrada, Shakespeare retorna para Stratford upon Avon pouco antes da morte de seu filho Hamlet, acometido por

alguma doença. Desolado com a morte do filho, Shakespeare resolve não retornar para Londres e para o Globe Theatre; em Stratford, ele reescreve, com apoio emocional e ajuda de Judith (irmã gêmea de Hamlet), a peça *Hamlet*, cuja primeira versão havia sido um retumbante fracasso. No projeto de adaptação de Suhair, ela pretende representar esse momento (ficcionalizado) da vida de Shakespeare como sendo aquele em que ele escreveu uma de suas obras primas: a versão da tragédia de *Hamlet* tal como a conhecemos hoje, que seria a reescrita de uma peça anterior, como uma homenagem póstuma de Shakespeare a seu filho.

A definição do que é uma novela ilustrada é oferecida pela própria Suhair no romance de Furtado: “Uma novela. Maior que um conto, menor que um romance. É um livro para crianças e adolescentes, mas acho que os adultos podem se interessar” (Furtado, 2006, p. 96). Especialmente em conversas com Robin, os leitores são informados de que a obra de Suhair tem como alvo um público especialmente infanto-juvenil, que poderia vir a se interessar em conhecer as obras de Shakespeare posteriormente. São informados também sobre o processo criativo de Suhair, sobre a criação de um objeto de arte compósito, pois composto por narrativa verbal e ilustrações. A ideia de uma só pessoa escrever e ilustrar um livro causa certa estranheza para Robin; a resposta de Suhair, nesse sentido, diz muito sobre como questões artísticas e intermediáticas também têm um alicerce cultural:

- [Robin:] Você escreve e faz também as ilustrações?
- [Suhair:] Imagino que possa parecer estranho para um ocidental que o autor do livro seja também o ilustrador, mas para nós não há uma divisão tão rígida entre o desenho e a escrita, não como para quem escreve em caracteres ocidentais. A própria escrita, a caligrafia em árabe, é uma ilustração (Furtado, 2006, p. 96).

Para além do dado intercultural da caligrafia em árabe, é interessante pensar sobre como a própria escrita na literatura, em termos de tipografia, também tem um dado imagético (portanto, intermediático) que é por muitas vezes desprezado. Rippl (2015, p. 3), nesse sentido, chama a atenção para três tipos de relações intermediáticas que podem existir entre linguagem verbal e imagem em textos literários: a inclusão de imagens, como na novela ilustrada de Suhair; experimentos tipográficos; e descrições ecfrásticas.

Na (re)escrita de *Hamlet* representada na novela ilustrada de Suhair, o próprio ato de escrever, por parte de Shakespeare, também articula a linguagem verbal a uma noção intermediática (também pictórica, e, de certa forma, artesanal) do ato de escrever. Além do caráter intermediático da escrita em si, torna-se evidente um aspecto afetivo que se dá na preparação e utilização dos instrumentos (tintas, papéis, ou seja, a literatura em sua realidade

material) por parte de Shakespeare e de sua filha Judith, instrumentos esses que são utilizados para materializar a história de Hamlet:

- [Suhair:] Ele fica em Stratford, Judith ajuda o pai a reescrever Hamlet.
- [Robin:] Judith? Com 11 anos?
- [Suhair:] Isso.
- [Robin:] Sua história parte da suposição de que Hamlet é um *remake* escrito em colaboração com uma menina de 11 anos?
- [Suhair:] Ela ajudou o pai a escrever preparando a tinta, os papéis. Ela era muito chegada ao pai [...] (Furtado, 2006, p. 99).

É interessante perceber que aspectos imagéticos, na narrativa de Furtado, para além do que é descrito em relação à novela ilustrada, costumam ocorrer também em torno de Suhair. No capítulo em que há a introdução dessa personagem, por exemplo, Robin depara-se com um quadro do pintor estadunidense Edward Hopper. O narrador descreve ecfrasticamente a pintura em termos de cores e técnicas de composição e oferece impressões do que esse texto imagético desperta em termos de efeitos no observador: “De perto, a pintura parecia uma série de borrões de tinta. Me afastei um pouco, o quadro ganhou forma, uma luz inclinada fazendo sombras profundas entre grandes rochas alaranjadas. Apertei um pouco os olhos, nublando minha visão, e o quadro agora parecia uma fotografia” (Furtado, 2006, p. 77).

Por fim, destaquemos a aquarela dada por Suhair a Robin em seu breve momento de despedida, quando o governo jordaniano precisou retirar Suhair rapidamente dos Estados Unidos, após ameaças direcionadas aos povos árabes resultantes do atentado terrorista ao *World Trade Center*. Lê-se na narração de Robin:

Olhei para a folha, era uma aquarela. Uma pessoa, talvez uma menina, de cabelos curtos, de costas, no interior de uma casa, olha para fora por uma janela. [...] Num dos pequenos vidros da janela, através do qual se vê ao longe um mato denso que cobre parte do campo, percebe-se claramente o reflexo do rosto da mulher que olha para fora, uma mulher de olhos escuros. [...] Olhando o desenho com mais atenção ainda, parece que a menina refletida na janela pode ser um menino, como se a imagem no vidro não fosse o reflexo de quem olha para fora, mas a imagem de um ser translúcido, olhando para dentro, um menino transparente que fita nos olhos a menina que olha para fora (Furtado, 2006, p. 207-208).

Nesse trecho, em que a narrativa literária faz uma referência intermediática à pintura, a descrição ecfrástica de Robin destaca principalmente as múltiplas possibilidades de criação de sentido da arte pictórica, que pode, sim, ser ambígua, e trazer diversas camadas de significados. A passagem citada, uma verdadeira celebração do potencial criativo das artes plásticas, configura

um interessante caso de reflexão metaestética ou metamidiática, em que os sentidos vão sendo desvelados à medida que Robin passa a observar com mais atenção determinados pontos da aquarela. De forma muito significativa, essa aquarela é intitulada *Twins*, gêmeos, o que em um nível intratextual, informa que a janela e seu vidro, que separam os gêmeos – Judith não mais vive com seu irmão falecido Hamlet –, metaforicamente marcam também a separação do casal Suhair e Robin. Embora separados, a relação pode permanecer viva na memória dos personagens do romance de Furtado, tendo sido materializada na memória midiática da pintura. Em seu caso, porém, ao menos quando pensamos na ideia de amor bem sucedido como aquele com um final feliz, tem-se uma exemplificação de um trabalho de amor perdido.

c) Rádio

No romance de Furtado, o rádio, como mídia, está conectado ao personagem Duck. Mais especificamente, a sua série de programas intitulada “Shake Your Spears”, que é um trocadilho em língua inglesa com o nome de Shakespeare, e que no próprio romance consta traduzido como “Sacudam suas lanças”. Como bolsista da Função Dod, Duck continuaria a desenvolver mais episódios para sua série de rádio (que já contava com alguns já produzidos). O contexto de onde surgiu a ideia para a criação de “Sacudam suas lanças” é bastante revelador da proposta da série de rádio: Duck transmitia seu programa em uma rádio universitária, no intuito de popularizar Shakespeare entre uma audiência composta principalmente por jovens adultos. Para isso, resolveu ressaltar o erotismo ostensivamente presente ou apenas sugerido nas obras do dramaturgo inglês.

Através do uso de um aparato técnico e tecnológico composto por *notebook*, microfone, caixas de som e *softwares* de edição e de organização de arquivos, Duck atuou como escritor, produtor, apresentador e organizador da trilha sonora de “Sacudam suas lanças”. Além disso, Duck recrutou também atores da escola de artes dramáticas de sua universidade para encenar algumas das cenas de peças shakespearianas em seus programas.

Um programa de rádio, em uma narrativa literária, instaura uma relação intermediática em que, a princípio, questões acústicas prevalecem. O rádio, afinal, é composto, transmitido e consumido via ondas sonoras: nesse processo, são os sentidos da fala e da audição aqueles mais acionados. Em relação à narrativa de Furtado, cabe, nesse sentido, refletir sobre como o texto literário pode realizar referências intermediáticas a essa mídia substancialmente auditiva, já que o romance literário não pode incluir sons ou um programa completo de rádio em sua composição – aqui estamos nos referindo ao romance impresso, em brochura, tal como foi

impresso *Trabalhos de amor perdidos*; sabe-se que com a literatura digital e *audiobooks*, tais restrições talvez possam ser contornadas.

No romance de Furtado, Duck convida Robin para ouvir um dos episódios da série “Sacudam suas lanças”, aquele referente à comédia shakespeariana *Tudo está bem quando acaba bem*. Na impossibilidade de também nós ouvirmos o programa, a narrativa literária, via um processo complexo de referência intermediática, traz o que poderíamos considerar como um roteiro desse programa. Há um movimento em que a narrativa literária procura simular o programa de rádio, auditivo, através da linguagem verbal: ela o faz através do uso de parênteses, troca de parágrafos, designação dos nomes dos personagens e indicação de sons e de músicas que compõem a trilha sonora. Vejamos um exemplo:

(sobre trilha)
(Voz de Duck) Ele está em Florença e anda cortejando Diana, a bela filha de uma viúva.
[...]
Diana – “Batei à meia-noite na janela do meu quarto [...]” (Furtado, 2006, p. 125).

Apesar da impossibilidade de sonoramente reproduzir o programa, na narrativa de Furtado, além de informações explícitas sobre sons, músicas e vozes, há estratégias que emulam características sonoras, como o uso de “(bip)” em duas situações: “(voz de homem) [...] Acho que no dia em que eu t... (bip) com a pessoa certa eu caso. (voz de Duck) [...] A pergunta é se você acha que é possível t... (bip) com alguém pensando que se trata de outra pessoa, por engano” (Furtado, 2006, p. 127). Percebe-se que a linguagem verbal simula um recurso largamente utilizado em mídias sonoras e audiovisuais, quando se deseja censurar algo considerado impróprio.

Em seu programa sobre *Tudo está bem quando acaba bem*, Duck cria um texto híbrido, que contém um resumo do enredo da peça, diálogos encenados, comentários críticos sobre esse texto dramático e sobre outras questões envolvendo Shakespeare, além de entrevistas com pessoas na rua (caso do “bip”, citado acima). Como um programa de rádio, convém ressaltar que “Sacudam suas lanças” é um objeto midiático que reconhece e reflete substancialmente sobre sua midialidade sonora. O episódio que acompanhamos, via referência intermediática, inicia com a canção “Venha, seu Jack, e traga algum tabaco”, seguido de explicações sobre o panorama midiático da música cada vez mais profana durante a Renascença. Além disso, o dado sonoro e a realidade midiática (o fato de ser um programa de rádio) são destacados de forma bastante reflexiva na vinheta do programa: “(voz de Duck) Aumentem o som que está entrando

no ar mais uma edição de ‘Sacudam suas lanças’, o programa de rádio para quem acha que o cérebro também é uma zona erógena” (Furtado, 2006, p. 124).

Sobre a midialidade do rádio em relação à adaptabilidade de Shakespeare, destaca-se especialmente a possibilidade de performativamente ler em voz alta ou encenar sonoramente trechos das peças do dramaturgo inglês. Pode-se, por exemplo, dar ênfase aos diversos trocadilhos, responsáveis por muitas das insinuações sexuais que existem no conjunto da obra dramática de Shakespeare.

Por fim, em “Sacudam suas lanças”, percebe-se um processo de adaptação que pode ser caracterizado como paródico ou carnavalizado, especialmente quando consideramos o foco nos aspectos eróticos da obra shakespeariana. Nessa adaptação paródica, nem mesmo *Hamlet* e uma de suas mais celebradas passagens saem imunes: “(voz de Duck) Como vocês podem ver, queridos ouvintes, há mais coisas entre o céu e a terra que buracos na camada de ozônio” (Furtado, 2006, p. 128).

d) Website

O último projeto de adaptação a ser observado é o de Gavil, personagem canadense com formação acadêmica dupla em filosofia e ciências da computação. Seu projeto consiste da criação de um *website* de autoajuda shakespeariana. No início do romance, Gavil esboça sua ideia para Robin, quando afirma que seu empreendimento envolve o “desenvolvimento de um site chamado *Pergunte a Shakespeare*, uma espécie de auto-ajuda on-line. Você faz perguntas sobre a sua vida e Shakespeare responde” (Furtado, 2006, p. 24, ênfase original).

A aproximação de Gavil com o universo da tecnologia se dá antes mesmo da menção a seu *website*. Ao longo do romance de Furtado, há capítulos que consistem de e-mails trocados entre esse personagem e sua mãe, que é professora de literatura em uma universidade canadense e o auxilia com ideias para o desenvolvimento do projeto. Tais e-mails, além de confirmarem o fato já mencionado de que *Trabalhos de amor perdidos* é um romance que representa um “mundo de mídias”, marcam significativamente o panorama midiático da narrativa como sendo aquele do início dos anos 2000 – em termos tecnológicos, um romance contemporâneo, da década de 2020, possivelmente substituiria os e-mails por mensagens trocadas por aplicativos como *WhatsApp* ou *Telegram*. Ainda sobre os e-mails, é bastante interessante perceber como eles são compostos: neles, há informações sobre as viagens de Gavil, sobre a situação familiar no Canadá, sobre Shakespeare e sua obra, etc. As correspondências eletrônicas, dessa forma, apresentam-se como mais uma forma midiática que mescla informação e afeto.

Desde criança, Gavil recebeu de sua mãe uma educação literária e shakespeariana; ao longo de sua vida, foi colecionando suas frases favoritas da obra do dramaturgo inglês. Dos quatro projetos de adaptação aqui analisados, talvez a ideia de linguagens em rede seja mais evidente em relação a Gavil e seu *website*. Ele nos conta: “Um dia passei minha coleção de frases de Shakespeare de um programa de texto (Word) para um programa de dados (Access). Depois organizei todas as frases por tema e assunto e aí surgiu a ideia do site” (Furtado, 2006, p. 48). No processo de transposição midiática de Gavil, mais do que mudanças em termos de conteúdo, tem-se uma transferência em termos de suporte midiático: as palavras impressas dos livros de Shakespeare foram transportadas para, primeiramente, um editor de textos eletrônico, e, posteriormente, para um sistema de gerenciamento de banco de dados. Apesar da falta de mudanças conteudísticas, é inegável que há um profundo processo de filtragem e de seleção, a fim de se escolher as frases que melhor serviriam ao intuito de autoajuda *e-literário*.

A ideia de que usuários podem se beneficiar em contato com a literatura, através de uma educação literária, mesmo que embrionária, serve como justificativa para o projeto de Gavil – e, de fato, foi aquilo que motivou o personagem a desenvolver seu projeto em torno da criação de um *website* shakespeariano de autoajuda. Segundo o próprio: “É como um inventário da raça humana, melhores e piores momentos. Meu site pretende colocar o usuário em contato com esta enorme fonte de conhecimento de uma maneira divertida” (Furtado, 2006, p. 48). E ainda: “Se muita gente se interessa pelo conselho de astrólogos, [...] ou mesmo artistas e celebridades que dão opinião sobre dezenas de assuntos dos quais pouco ou nada sabem, por que não se interessariam pelos conselhos que nos deixou William Shakespeare?” (Furtado, 2006, p. 49).

Gavil se depara com questões midiáticas no desenvolvimento do *website*, em termos tanto de conteúdo quanto de forma (de organização midiática). Em relação ao conteúdo, temos o fato de que seu *website* abrange o conjunto da obra shakespeariana, devidamente selecionada para os propósitos desejados. A seleção de trechos, porém, significa que eles virão descontextualizados em relação às peças, situação comunicativa maior de onde foram coletados. Como parte de suas atividades, Gavil tem sessões de orientação com um professor especialista em Shakespeare, que reage de forma conflitante em relação à ideia do *website* de autoajuda shakespeariano. Em e-mail para sua mãe, Gavil relata a reunião com o professor Lodge:

A princípio ele pareceu detestar o meu trabalho, disse que era “superficial, ingênuo, reducionista e apelativo”. [...] Pensei que ia me mandar embora, mas depois se acalmou. Acho que ele percebeu que eu levei um choque, pegou

mais leve, disse que a idéia era “divertida” e que, “de um jeito ou de outro”, poderia ajudar a divulgar as peças (Furtado, 2006, p. 35).

Essa reunião fez com que Gavil confirmasse seu entendimento de que o conteúdo shakespeariano precisaria explorar as potencialidades midiáticas da forma *website*. Dessa forma, a própria midialidade – em termos materiais e de interação entre usuário e plataforma digital – do *website* é alvo de referência intermediática pelo romance de Furtado, que será discutida a seguir.

Durante uma viagem de trem, Gavil pede a Robin para testar seu *website*. No romance de Furtado, a narrativa literária emula o processo pelo qual passou Robin em interação com um sistema virtual, através do uso de diferentes recursos tipográficos, como parágrafos destacados e centralizados, itálico, negrito e uma tabela temática com duas colunas e vinte e cinco linhas. Na impossibilidade de nós, leitores de um romance impresso em papel, acompanharmos diretamente a interação dos personagens com o *website*, a narrativa literária também detalha o processo em relação às escolhas e aos “cliques” feitos, bem como traz informações sobre estratégias de significação utilizadas pela mídia digital, como animações e dissolvências. No romance de Furtado (2006, p. 38, ênfase original) assim se inicia a utilização do *website*:

Gavil deu alguns cliques e a página de abertura do site surgiu, uma animação formando o título:

Do you have any problem? Ask Shakespeare.

– Pense num problema – ele disse.

– Um problema meu?

– Pode ser, ou pode inventar. Um problema complicado, específico.

Mais um clique e surgiu uma inscrição:

On kai me on.

As letras se dissolveram e viraram

To be or not to be.

Se quer perguntar sobre a vida, clique em To Be.

Se quer perguntar sobre a morte, clique em Not to be.

Robin formulou um problema de ordem amorosa e seguiu uma série de escolhas no *website*, até que, após uma música ser tocada, formou-se uma imagem na tela contendo uma citação de Shakespeare sobre o amor, seguida pela informação da peça em que se encontra o trecho citado, bem como o ato, a cena e o personagem responsável pela fala.

A narrativa de Furtado, em termos de crítica metamidiática, por meio do narrador Robin, aponta como positiva a utilização da midialidade do *website*; é bastante significativo que, logo após a primeira tentativa, Robin já se mostra disposto a testar novamente a ferramenta digital. Por outro lado, como crítica metacultural, torna-se evidente que, embora muito eloquentes, as

citações utilizadas pecam por serem muito genéricas, a fim de se adequarem a uma grande gama de problemas pensados pelos usuários. Em todo caso, a ferramenta digital demonstra também a adaptabilidade de Shakespeare para o mundo da *internet*. Como autoajuda e entretenimento, o *website* pode mesmo ajudar a difundir de maneira inusitada a obra do dramaturgo, além de, quem sabe, servir como conselheiro para seus usuários. Como afirma o próprio Gavil: “[...] a idéia é que, ao pensar sobre o seu problema, você já começa a resolvê-lo. [...] Na pior das hipóteses, o site incentiva a ler a obra de Shakespeare, partindo das melhores frases” (Furtado, 2006, p. 43).



Na narrativa de Furtado, temos casos de referência intermediática que estão interligados a adaptações de Shakespeare e sua obra para diferentes mídias. Na análise, através da discussão de casos específicos de adaptação nas mídias teatro, novela ilustrada, rádio e *website*, pudemos trazer à tona observações sobre a própria midialidade de tais mídias, ou seja, seu potencial e suas restrições para comunicar. Ademais, por meio dos quatro casos de referência intermediática aqui analisados, fica evidente que Shakespeare e sua obra podem ser resgatados e reinventados através de adaptações; e, nesse sentido, as quatro mídias representadas em *Trabalhos de amor perdidos* serviram claramente como suporte memorialístico para a materialização dos projetos narrativos de Robin, Suhair, Duck e Gavil.

O atentado terrorista ao *World Trade Center* impediu a finalização das adaptações no romance de Furtado. O fato, porém, de que pudemos discuti-las aqui, mesmo ainda inacabadas, significa que a adaptação é também um processo, não somente um produto. Um processo que, vimos, foi passível de ser representado em uma narrativa literária via referências intermediáticas.

Por fim, cabe ressaltar que o romance de Furtado, ao realçar a midialidade de outras mídias através de referências intermediáticas, fez com que a própria narrativa literária acabasse também desnudando sua midialidade – suas potencialidades e suas restrições na produção de sentido. Instaurando críticas de ordem metaficcional, metamidiática e metacultural, *Trabalhos de amor perdidos* funciona também como uma espécie de trabalho de amor pela própria literatura, uma declaração carinhosa sobre a plasticidade e a adaptabilidade da linguagem verbal literária, capaz de abarcar – e, como vimos, afetivamente abraçar – diversas outras mídias e midialidades.

3.3. “Atrás de um corpo que lhes sirva”: literatura, Shakespeare e midialidades em *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão

Em *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão (2007) transpõe parodicamente o enredo da comédia homônima de Shakespeare para as ruas de Salvador durante as comemorações da festa popular do carnaval. Em termos midiáticos, a própria festa de carnaval já está imbuída de diversas formas midiáticas de expressão, a exemplo da música, da dança e da performance, referenciadas intermidiaticamente no romance. A tais mídias, soma-se ainda um grupo importante de referências midiáticas que estão especialmente articuladas à literatura e a um fazer literário, a exemplo da poesia, do teatro e da linguagem verbal narrativa.

A ênfase em mídias literárias pode ser explicada pela presença do próprio William Shakespeare como personagem em *Sonho de uma noite de verão*: Seu Biu, proprietário do boteco “Matagal do Duque”, ao se embriagar, acaba incorporando o espírito do dramaturgo inglês. Durante o enredo, Shakespeare/Seu Biu é convocado para resolver uma série de imbróglios causados pelos seres mágicos em meio aos humanos na festa de carnaval. Já no fim do romance, o personagem afirma: “Não é agradável para um espírito viver assombrando os outros, ou tendo que se incorporar em médiuns atrás de um corpo que lhes sirva” (Falcão, 2007, p. 135). A ideia da busca por “um corpo que lhes sirva” – que intitula esta seção do terceiro capítulo – está se referindo ao mundo dos espíritos e de incorporações; ironicamente, porém, podemos articular essa ideia de mediunidade àquela de midialidade com a qual estamos trabalhando: assim como os espíritos, também histórias ou projetos narrativos precisam de uma mídia, de uma realidade material, para ter voz.

Nesta seção do terceiro capítulo, continuaremos a analisar a representação de mídias e midialidades na coleção *Devorando Shakespeare*, agora com o foco voltado para o romance *Sonhos de uma noite de verão*. Para tanto, iremos retomar e aprofundar a discussão da literatura como mídia, já iniciada na seção teórica deste capítulo. Isso se deve à percepção de que há dois tipos de referências midiáticas no romance de Falcão, as literárias e as não literárias (e aqui se encontram mídias artísticas e não artísticas), que diferem em termos de estratégias de constituição e de funções desempenhadas.

Após a discussão da literatura como uma mídia, faz-se uma distinção entre os conceitos de intermidialidade e intramidialidade, a fim de que se possa definir, especialmente a partir dos pressupostos desenvolvidos por Rajewsky (2012), o que significa uma referência intramidiática. Dessa forma, estabelece-se uma diferenciação entre dois tipos de referências midiáticas, a saber, as intermidiáticas e intramidiáticas. Em relação a esta última, no romance

de Falcão, podemos adiantar que a poesia e o teatro são tomados como submídias da mídia literária; quando referenciados, portanto, isso se dá em um regime intramidiático. Estabelecido o alicerce teórico e metodológico, passaremos à análise, respectivamente, das referências inter- e intramidiáticas em *Sonho de uma noite de verão*, bem como das funções que os processos de referenciação desempenham nessa narrativa.

3.3.1. Literatura e/como mídia

Dentre os estudiosos de intermedialidade, Werner Wolf (2005, 2008, 2011) se destaca por suas discussões prolíficas acerca da literatura e de seu caráter midiático – ou, ainda, acerca da posição da literatura como (uma) mídia. De acordo com o teórico, os estudos que se voltam para questões midiáticas na literatura precisam de certa flexibilidade conceitual, a fim de que os objetivos pretendidos possam ser alcançados. Isso se explica pelo fato de que, por um lado, a própria literatura pode ser compreendida como uma mídia – mídia essa que abarcaria submídias técnicas ou institucionais, como o teatro e o livro; por outro, a poesia e o teatro, que poderiam ser vistos como submídias literárias, a depender dos objetivos do crítico, podem ganhar estatuto de mídia (Wolf, 2008, p. 18).

Para os efeitos da análise de *Sonho de uma noite de verão*, tomaremos a literatura em si como uma mídia, substancialmente complexa, sendo formada por várias submídias que se diferenciam em termos técnicos e estéticos – citemos, a título de exemplo, o teatro, a poesia, o romance, a crônica, o livro em brochura, o *e-book*, etc. Entender a literatura nesses parâmetros significa ter uma compreensão ampla sobre o que vem a ser uma mídia. Recorremos, nesse sentido, a Wolf (2008, p. 19), que apresenta o conceito de mídia como composto por aspectos técnicos, semióticos e culturais:

Mídia, como usada em estudos literários e intermidiáticos, é uma forma distinta de comunicação em termos convencionais e culturais, determinada não por canais (ou um canal) técnicos ou institucionais de comunicação, mas principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos [...].¹⁰⁹

Ao recorrermos à combinação de aspectos técnicos, semióticos e convencionais para a formulação de uma concepção de literatura como mídia, buscamos, em certo sentido, responder

¹⁰⁹ “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents [...]”.

uma questão que já figura há muito tempo nas discussões da teoria literária, a saber: o que é literatura? Terry Eagleton (2006), em *Teoria da literatura: uma introdução*, ao procurar responder essa questão, atesta a existência de diversas definições para literatura ao longo do tempo, concluindo, assim, que o conceito de literatura é historicamente situado e se relaciona com os discursos das instituições e indivíduos que detêm poder discursivo para defini-la, a exemplo do ambiente acadêmico, da crítica jornalística, das editoras e dos próprios escritores. Apesar de não ser possível dizer que “a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura” (Eagleton, 2006, p. 24), devido à existência de um sistema de crenças e ideologias já estabelecido, é inegável que há um dado de convenção na definição de literatura proposta por Eagleton.

Analogamente, o dado de convenção pode ter um importante papel na definição da literatura como uma mídia. Para Wolf (2008, p. 27), há diversas possibilidades de se desenvolver reflexões midiáticas nos estudos literários, sendo talvez a mais óbvia o próprio reconhecimento do fato de “que a literatura é uma mídia por direito próprio, e, como tal, encontra-se em oposição, mas também em competição, com outras mídias”¹¹⁰.

A ideia de oposição e de competição entre a literatura e outras mídias é um importante norte para a análise do romance de Falcão. Neste, as referências midiáticas, quando consideradas a partir de seu caráter estético, ou seja, fazendo-se uma divisão entre mídias artísticas e não artísticas, não trazem à tona aspectos relevantes sobre a representação de medialidades que se pretende investigar, especialmente no que concerne ao *ethos* memorialístico da paródia. De fato, nas relações de oposição e de competição (inter)midiáticas, dada a relevância da figura de Shakespeare e de (características de) sua obra na narrativa de Falcão, faz mais sentido organizar a discussão a partir de uma dicotomia entre referências literárias e referências não literárias¹¹¹. E é nesse sentido que será acionado o entendimento flexível e amplo de mídia em relação à literatura, visto que, nas referências midiáticas em *Sonho de uma noite de verão*, são especialmente notáveis aquelas que envolvem a poesia, o teatro e a linguagem verbal narrativa, aqui compreendidas como submídias literárias englobadas pelo conceito maior de literatura como mídia.

3.3.2. Referências midiáticas

¹¹⁰ “that literature is a medium in its own right and as such is in opposition to, but also in competition with, other media”.

¹¹¹ Convém ressaltar que a decisão de organizar a discussão nesses termos se deu na segunda etapa da metodologia proposta por Bruhn (2016), após a realização de uma listagem de todas as mídias representadas no romance.

O conceito de referência intermediática, de acordo com Rajewsky (2012, p. 25), foi anteriormente apresentado como um fenômeno que é caracterizado por referências, em um objeto midiático, a outra mídia (ou a um gênero ou um objeto midiático provenientes dessa outra mídia). Como exemplo, pode-se citar as referências intermediáticas ao cinema em alguns textos literários, em que a narração pode fazer uso de técnicas cinematográficas como *zoom* e dissolvências, ou ainda quando o narrador literário desenvolve seu ponto de vista como se fosse uma câmera.

Como regra, a referência intermediática afeta a significação de um objeto midiático a partir da evocação, simulação ou imitação de aspectos característicos de uma outra mídia. É importante ressaltar, porém, que há uma grande variedade de formas através das quais tal referência pode se materializar, bem como varia consideravelmente o grau de engajamento que um objeto midiático pode vir a desenvolver com outras mídias, afetando, assim, o potencial para a criação de sentidos a partir dessa estratégia criativa.

Wolfgang Hallet (2015) argumenta que uma série de questões devem ser observadas em relação às referências intermediáticas – e convém ressaltar que as reflexões de Hallet estão articuladas a referências intermediáticas em textos literários. Para o teórico, um primeiro ponto relevante é a forma como o texto literário representa a referência intermediática, se por meio de uma exposição ostensiva ou se o texto oculta a referência para o leitor. Além disso, deve-se levar em consideração a mídia que referencia e a mídia que é referenciada, pois não há como se escapar de questões específicas de suas midialidades, a exemplo da figura do narrador em um romance. Ainda, o estudioso destaca o fato de que a mídia que referencia pode desenvolver a referência intermediática em diferentes graus de articulação: se por um lado, pode-se ter uma breve menção a outra mídia, por outro, a significação do texto literário pode depender substancialmente da relação que este institui intermediaticamente. Essa relação, a propósito, pode se dar em diferentes níveis sistêmicos: na referência intermediática, o texto literário pode se referir a um artefato específico (um filme, por exemplo), a um gênero (o musical) ou à mídia como um sistema semiótico (no caso, o cinema). Convém ressaltar que mesmo quando a referência ocorre em relação a um objeto midiático específico, não se pode negar que são instituídas relações também com a mídia da qual advém tal objeto. Investigar a midialidade das mídias representadas, seu potencial e suas restrições na constituição de sentidos, por fim, é de grande importância, pois nos permite entender as razões pelas quais o texto literário realizou o processo de referenciação, bem como as funções que as referências intermediáticas desempenham na literatura.

Não custa lembrar que o romance de Falcão, em si, já está circunscrito em um ambiente midiático, na condição de uma adaptação paródica da peça homônima de Shakespeare. Além disso, *Sonho de uma noite de verão* é uma narrativa que se constitui em grande medida através de referências a outras mídias. Há referências midiáticas ao teatro, à poesia e à própria linguagem verbal narrativa, que aqui serão tomadas como referências intramidiáticas, pois são parte de um processo em que há um objeto midiático literário (um romance) que faz referência à própria literatura e a suas submídias. Há, ainda, uma série de referências a outras mídias (artísticas e não artísticas) que não dizem respeito à literatura, a exemplo da música, da dança, da imprensa, *outdoors*, etc, que aqui serão compreendidas como referências intermidiáticas.

A fim de estabelecer as noções de intramidualidade e de referência intramidiática, acionaremos novamente discussões de Irina Rajewsky (2010, 2012). Para a estudiosa alemã, as referências intramidiáticas têm proximidade com o que é convencionalmente compreendido como relações intertextuais, a exemplo de relações entre filme-filme ou música-música (Rajewsky, 2010, p. 62). Na narrativa de Falcão, é perceptível, porém, que as referências midiáticas ao teatro e à poesia dizem respeito à midialidade dessas submídias literárias, midialidade que compreende o aspecto textual, mas que a ele não se restringe. De certa forma, a intertextualidade, quando consideramos as relações entre obras literárias, pode ser vista como uma categoria da intramidualidade (Rajewsky, 2012, p. 43).

Por essa razão, utilizaremos o conceito de referência intramidiática para discutir a representação das possibilidades e das restrições comunicativas de submídias literárias feita pela narrativa literária. Assim, se a intermidialidade diz respeito às relações midiáticas entre diferentes mídias, pode-se definir a intramidualidade como as relações midiáticas que ocorrem em torno de uma mesma mídia – em *Sonho de uma noite de verão*, a intramidualidade diz respeito à representação, em um romance, de diferentes submídias literárias, especialmente o teatro e a poesia.

Na análise de *Sonho de uma noite de verão*, a distinção entre referências intermidiáticas e referências intramidiáticas é resultado de uma escolha metodológica, feita com o objetivo de ressaltar os diferentes aspectos que são trazidos à tona pelos processos de referenciação inter- e intramidiáticos. Wolf (2005, p. 235), ao propor um conceito flexível para mídia (do qual nos apropriamos para pensar a literatura como uma mídia), admite que o crítico literário, ao lidar com questões midiáticas, tem liberdade para delimitar suas categorias analíticas. O estudioso argumenta, por exemplo, que a transposição de um romance para uma peça poderia ser entendida tanto em termos inter- quanto intramidiáticos, a depender dos objetivos da pesquisa.

Convém ressaltar, porém, que, para além de uma liberdade de escolha crítica, que se reflete na organização da discussão, deve-se considerar o fato de que

[d]ependendo de sua qualidade inter ou intramidiática, possíveis formas diferentes e, talvez até mais significativamente, possíveis funções diferentes são postas em ação para as referências em questão. Isso, por sua vez, tem consequências de longo alcance para a análise de qualquer produto de mídia [...] (Rajewsky, 2012, p. 34).

Em *Sonho de uma noite de verão*, a organização das submídias literárias em torno do conceito de referência intramidiática pode ser explicada por uma forte afinidade eletiva entre elas. As submídias literárias, afinal, estão fortemente conectadas a Shakespeare e ao resgate memorialístico e paródico de sua obra e de formas midiáticas a ele associadas.

Antes, porém, de discutir como a narrativa literária representa midialidades literárias, observemos o caso das referências intermidiáticas e o papel que elas desempenham no romance de Falcão.

3.3.3. Referências intermidiáticas

Em *Sonho de uma noite de verão*, diversas mídias e midialidades são representadas via referências intermidiáticas. Entre as mídias artísticas, destacam-se especialmente as referências feitas à música e à dança. Entre as mídias não artísticas, são muito relevantes as referências feitas especialmente à imprensa – à cobertura jornalística e televisiva da festa de carnaval em Salvador. Para além dessas, há ainda referências a, por exemplo, aparelho celular, relatório, textos legais, pesquisa de opinião, escritura religiosa, *outdoors*, manual de instrução, anotações, panfletos políticos, etc. Tem-se, nesse sentido, referências intermidiáticas que envolvem, seguindo o vocabulário de Bruhn (2016), desde mídias técnicas, a exemplo do aparelho celular, a mídias qualificadas como o texto de lei ou as escrituras religiosas.

Também as referências intermidiáticas, no romance de Falcão, encontram-se marcadas por uma qualidade irônica e paródica, qualidade essa que caracteriza a narrativa como um todo. A menção ao aparelho celular e aos *outdoors* pode ser resgatada como representativa desse fazer paródico. Ambos os casos estão relacionados à chegada dos seres mágicos, vindos do Olimpo, à festa de carnaval em Salvador. Enviados para a Terra por Hera, eles veem o aparelho celular como possibilidade de cumprir sua missão, a de comprovar a existência de humanos: “– Podemos levar um desses trecos que eles não tiram da orelha – opinou Titânia, referindo-se a um aparelho que se chama ‘telefone celular’” (Falcão, 2007, p. 29). Sobre os *outdoors*, lemos:

“As ruas eram enfeitadas com fitinhas coloridas, estandartes, geringonças e cartazes que continham símbolos, desenhos variados e palavras como ‘Brahma’, ‘Nokia’ ou ‘Fiat’, que a princípio os espíritos julgaram ser nomes de deuses” (Falcão, 2007, p. 27). Em ambos os casos, há críticas de ordem social que são instituídas via ironia e que contribuem para o caráter paródico do romance. Em relação aos *outdoors*, convém ainda ressaltar o dado midiático que é trazido à tona pela narrativa literária, ao destacar sua composição a partir de dados imagéticos (“símbolos”, “desenhos variados”) e linguagem verbal (“palavras”).

Como informado, as referências intermediáticas às mídias artísticas estão especialmente articuladas à música e à dança. Via de regra, as referências intermediáticas a essas formas artísticas desempenham funções intratextuais no romance de Falcão, no sentido de que são constitutivas do próprio texto literário e de seus elementos básicos como temas, enredo, personagens, ambientação e discurso narrativo (Hallet, 2015, p. 612-613). De fato, percebemos que, em grande medida, questões relativas à dança e à música são retratadas a fim de estabelecer as ações dos personagens em meio à festa de carnaval em Salvador. Citemos, por exemplo, as seguintes passagens: “Eles começavam a festejar com alguma antecedência e todos só tinham olhos para flertar e só tinham cabeça para enlouquecer e só tinham pés para dançar e só tinham anseios” (Furtado, 2007, p. 25); “Uns tocavam, uns cantavam, uns dançavam, muitos se agarravam, quase todos bebiam, e bebiam muito. Difícil dizer se a anfitriã era a música, que inundava a cidade, ou se o desejo, que movia os corpos, era o dono da festa” (p. 26); “Só assim [Oberon] conseguiu acompanhar os melhores momentos do Muvukê, do Muzenza [...] e de outros blocos que não conseguiu decorar os nomes. Chegou até a esquecer seu problema pessoal e tentar acompanhar a coreografia da galera [...]” (p. 87).

Especialmente em relação à música, porém, pode-se ainda observar as funções intermediáticas extratextuais metaestética e metamidiática (Hallet, 2015). Em certo momento da narrativa, as canções das fadas e as declarações de Titânia se articulam com um dado de aptidão artística e musical para desenvolver “tanto lirismo” (Falcão, 2007, p. 109). Além disso, o potencial inventivo, criativo, paródico e carnavalizado da música é destacado através da menção a um *pot-pourri* inusitado de gêneros musicais: “As fadinhas se puseram a entoar uma fantástica cantiga povoada por ‘bois da cara preta’, ‘Tutankamons’ e ‘rouxinóis’, talvez a primeira e quem sabe a única manifestação musical em estilo nana-axé-lullaby de que se tem notícia” (p. 73, ênfase original). Através da referência intermediática à música, dessa forma, o texto literário, metaesteticamente, desenvolve “reflexões e comentários [...] que se referem às formas como um sistema particular de signos é capaz de se engajar em atos de significação ou

a sua habilidade de criar obras de arte caracterizadas por determinados recursos ou efeitos”¹¹² (Hallet, 2015, p. 616).

Em outro momento da narrativa, a música é alvo de uma referência intermediática que ilumina questões em um nível metamidiático. Ao ser desfeito o encantamento por parte dos seres mágicos, Bobina acredita que tudo que ele vivenciou ocorreu em um sonho. Como músico amador, resolve aproveitar essa ideia, esse “projeto narrativo”, e materializá-lo na forma de uma canção, “O sonho de Bobina”. Lemos, na narrativa de Falcão (2007, p. 119):

– [...] E se eu começar a compor logo, talvez dê tempo de cantar no encerramento do desfile. Vai estourar nas rádios. Eu vou ficar famoso! Só preciso de um assessor de imprensa. E de um bom empresário. E de um patrocinador. E de um captador de recursos. E de um amigo influente. E de uma pulseirinha amarela para poder entrar num camarote daqueles e encontrar esse tal amigo.

A canção “O sonho de Bobina”, indicia, de fato, aquilo que parece ser o anseio desse personagem: tornar-se um músico famoso. Para alcançá-lo, o personagem menciona diversos aspectos da música como mídia, aspectos que vão além de somente a qualidade de sua canção ou de sua habilidade como músico. De fato, metamidiaticamente, a música (ou ao menos a música *pop*, formada por cantores celebridades) é apresentada como um sistema midiático composto por questões materiais (“cantar”), econômicas (“patrocinador”, “captador de recursos”), técnicas (“rádios”), sociais (“amigo influente”) e institucionais (“assessor de imprensa”, “empresário”) – questões essas também merecedoras de atenção na análise de referências intermediáticas (Moser, 2006).

Outra referência intermediática importante no romance de Falcão diz respeito à imprensa, mais especificamente à cobertura jornalística e televisiva dos eventos sociais que envolvem as celebridades durante a festa de carnaval em Salvador. No camarote VIP, Teseu e Hipólita, noivos, aproveitaram sua condição de celebridades – são, respectivamente, um candidato a senador e uma atriz de destaque nacional – para receber ainda mais atenção da imprensa: “O casal trocava carinhos, como convém aos noivos. Mas em vez de fazerem isso no escuro, para ficarem mais à vontade, acontecia o inverso. A cada gesto dos dois, *flashes* de luzes espocavam” (Falcão, 2007, p. 34). Há, mesmo, a descrição de uma combinação de estratégias de “autopromoção, politicagem [...] [e] marketing [...], para se manter na mídia” (p. 38), por parte do casal celebridade, que envolveria um concurso de blocos de carnaval, a inauguração

¹¹² “reflections and comments [...] [that] refer to the way a particular sign system is able to engage in acts of signification or the ability to create works of art to which a more general capacity and effect is attributed”.

de uma casa noturna e uma festa de casamento que “sairia com destaque em todas as colunas sociais” (p. 38). Casamento esse, diga-se, que seria realizado após menos de um mês de o casal ter se conhecido.

No romance, lemos que Teseu deseja garantir ao menos uma capa de revista com sua aparição no camarote VIP (p. 39), que a troca de casais e de partidos políticos, no final da narrativa, servirá como forma de atrair atenção da mídia (p. 126) e que houve a contratação de uma *promoter*, a fim de que o casamento possa render ainda mais notícias na imprensa especializada em eventos sociais (p. 127). Considerando esses dados, em relação às referências intermediáticas à imprensa, destaca-se a função de crítica metacultural, pela qual o texto literário desenvolve reflexões e críticas de fenômenos mais gerais de ordem cultural, procurando refletir como a mídia referenciada, a imprensa, influencia na criação de percepções sobre o mundo (Hallet, 2015, p. 616). A crítica cultural a esse segmento da imprensa, na narrativa de Falcão, parece ecoar o pensamento do narrador do romance de Furtado (2006, p. 205), para quem “[o] mundo da mídia [foi] uma máquina concebida para tornar espetaculares os acontecimentos mais banais”.

3.3.4. Referências intramidiáticas

Como afirmado anteriormente, as referências intramidiáticas na narrativa de Falcão têm uma afinidade dupla: dizem respeito, em primeiro lugar, à literatura e, mais especificamente, a William Shakespeare e às midialidades literárias de sua obra. Como personagem do romance, Shakespeare se apresenta nos seguintes termos: “– O espírito é meu, William Shakespeare, escritor, poeta e dramaturgo. O corpo é deste pobre diabo. Mas você acredita se quiser. Por mim, não faz diferença” (Falcão, 2007, p. 100). E, de fato, percebe-se que há uma predominância, na paródia brasileira, de referências intramidiáticas em torno especialmente da poesia e do teatro, as duas submídias literárias em que Shakespeare escreveu sua obra.

As referências à poesia estão quase todas conectadas ao personagem Puck, que, ao longo de grande parte da narrativa, profere seus diálogos na forma de versos rimados. Sua produção poética, porém, é tida pelos outros personagens como irritante, tendo também pouca qualidade estética. Antes mesmo da aparição de Puck no enredo, temos a seguinte informação, via narrador: “Mas o que mais irritava os seus colegas de Olimpo era aquela sua insistência em falar em versos, suas frasezinhas empoladas e suas rimas de mau gosto” (Falcão, 2007, p. 17). Também o mestre de Puck, Oberon, faz críticas depreciativas às falas poéticas desse personagem: “– Do jeito que seus sonetos são ruins, bem melhor ainda é muito pouco” (p. 96).

É importante ressaltar, porém, que a qualidade estética da poesia é questionada apenas em relação a Puck. Não há crítica negativa à poesia como sistema sógnico de comunicação. Pelo contrário, por ser uma forma literária que possui conexões com Shakespeare, a poesia é apresentada como uma submídia em que há um trabalho extensivo com a linguagem verbal, capaz de expressar sentimentos profundos da experiência humana. Até isso, todavia, ocorre em meio a um ambiente paródico e carnavalizado na narrativa de Falcão. Lemos, por exemplo, Seu Biu/Shakespeare, bastante embriagado, declamar versos sobre o amor, em uma paráfrase/paródia de uma fala de Helena que se encontra na peça *Sonho de uma noite de verão*: “Com ar de gente erudita, Seu Biu ocupou a cabeceira e foi direto ao assunto. Enquanto discorria sobre ‘o amor, alado e cego, tão potente, asas sem olhos, pressa imprudente...’ tomou o cuidado de manter os copos dos ouvintes sempre cheios” (Falcão, 2007, p. 106).

Especificamente nas falas de Puck, destacam-se alguns aspectos da midialidade da poesia (ou de sua poesia): a capacidade de comunicar, a estruturação em versos e uma grande profusão de rimas. Vejamos um exemplo, dentre os vários disponíveis ao longo do romance:

– E vocês caíram nessa?
 Mas são mesmo uns cretinos.
 Eu lhes preguei uma **peça**.
 E vim como clandestino. [...]
 Se vocês querem saber,
 Outros fizeram igual.
 Está cheio de imortal
 Escondido de vocês,
 Por aí, na grande festa,
 Que esta terra mostrou ser (Falcão, 2007, p. 31, ênfase acrescentada).

Sobre essa passagem, é bastante significativa a relação já instituída entre a poesia e o teatro, através da utilização do termo “peça” – mesmo que aqui tenha sido utilizada no sentido de travessura ou pegadinha. Com efeito, quando pensamos na produção teatral de Shakespeare, há uma forte articulação entre sua linguagem dramática e um dado de poeticidade. E com isso não queremos apenas afirmar que os diálogos nas peças são marcados por uma linguagem poética, rica em recursos metafóricos – que, de fato, são –, mas queremos chamar atenção, como faz Adriana Falcão via referência intramidiática em seu romance, para o fato de que diversas falas, nos textos dramáticos shakespearianos, manifestavam-se na forma de versos.

Nas peças de Shakespeare, há uma alternância entre o uso de prosa e de verso nos diálogos entre os personagens. Para Kim Ballard (2016), tal alternância indica não somente as convenções de escrita e de produção teatral nos tempos de Shakespeare, mas também procedimentos criativos levados a cabo pelo dramaturgo inglês, a fim de mapear

psicologicamente determinados personagens, suas relações interpessoais, desenvolver a ação dramática e explorar diversas atitudes e ideias. Falcão, ao representar os diálogos de Puck na forma de verso, toma emprestada uma estratégia composicional do próprio Shakespeare, estratégia que é por vezes desprezada em certas traduções para o português, quando todos os diálogos aparecem na forma de prosa. Tal empréstimo e reutilização criativa por parte de Falcão, é importante ressaltar, prestam uma homenagem paródica ao teatro shakespeariano, desvelando aspectos da midialidade tanto desse teatro quanto de sua própria narrativa.

A descrição de Puck do planeta Terra para os outros seres mágicos é também uma passagem bastante significativa quando consideramos as referências intramidiáticas ao teatro e à poesia realizadas pelo romance:

– Lá num planeta azul,
Que é chamado de Terra,
Porém é cheio de mares,
Contradições, crises, e guerras,
Vive um montão de pessoas
Umas boas, outras não,
Umas tristes, deprimidas,
Outras até bem felizes,
Apesar de seus pesares.
O problema destas vidas,
Desta Terra, desta gente,
É que por mais que façam,
E aconteçam, infelizmente,
Lá, tudo que existe morre,
Porque lá existem dias,
E os tais dos dias correm,
Dia e noite,
Diariamente (Falcão, 2007, p. 19).

Temos, nesse trecho citado, uma performance poética por parte de Puck que rememora outras peças de Shakespeare e estratégias nelas utilizadas. Puck, afinal, atua “como se” fosse uma instância narratorial, delineando o contexto espaço-temporal em que ocorrerão as ações em nível de enredo, marcando, assim, a passagem dos seres mágicos do Olimpo em direção a Salvador. Estratégia semelhante pode ser encontrada na tragédia *Romeu e Julieta*, cujo Prólogo, através do Coro, cumpre a função de apresentar Verona.

Nas referências intramidiáticas ao teatro no romance *Sonho de uma noite de verão*, diversos aspectos dessa submídia literária são ressaltados. O primeiro deles, como já aludido, diz respeito à própria festa de carnaval e ao dado de performance que a caracteriza. Nesse sentido, muito relevantes são as descrições das fantasias de alguns personagens: Lisandro e Demétrio se vestiram de gregos, enquanto Teseu e Hipólita usaram fantasias de duque e de

princesa amazona, que configuram diretas alusões aos personagens da peça *Sonho de uma noite de verão*. Também Seu Biu tem uma fantasia bastante significativa: “Todo Carnaval, Seu Biu se fantasiava de poeta do século XVI e tomava todas” (Falcão, 2007, p. 60). O dado de performance, na festa de Carnaval, é ainda articulado aos trabalhos de amor e de sedução entre os foliões, que participam de um espetáculo “como se” fossem atores em papéis dramáticos: “Homens e mulheres se comportavam como se estivessem numa caçada e se revezavam nos papéis de caça e de caçador” (p. 26).

Em alguns momentos, a narrativa literária referencia intramidiaticamente o teatro através da representação de longos diálogos entre os personagens, sem que haja a intervenção do narrador. Em dois casos específicos (p. 62, 93-94), há diálogos em que ocorrem quatorze e vinte e duas trocas de turno entre os personagens sem participação narratorial. O romance passa a impressão, assim, de emular a estrutura de um texto dramático; isso, porém, é também feito de forma paródica, pois, diferentemente do que ocorre em uma peça, não se tem informações sobre qual personagem proferiu qual fala, o que pode causar (propositadamente) certa confusão carnavalizada no leitor de *Sonho de uma noite de verão*.

Há também, por parte da narrativa de Falcão, a construção de um campo semântico voltado ao teatro. Usa-se um vasto vocabulário para se referir intramidiaticamente a essa submídia literária: fala-se, por exemplo, em “cena”, “ação dramática”, “ação paralela”, “tensão”, “conflito”, “resolução”, “evolução da trama”, entre outros. Um dos capítulos do romance é significativamente intitulado “Sobre feitiçaria, dramaturgia e outros recursos” (p. 109). Além disso, encontramos menções e reflexões sobre os gêneros dramáticos comédia (e do subgênero comédia de erros) e tragédia: um membro trupe teatral de Bobina, por exemplo, questiona a adequação de uma tragédia para as comemorações do casamento de Teseu e Hipólita, o que configura uma crítica de ordem metaestética ou metamidiática (Hallet, 2015).

Uma passagem que merece ser destacada no processo de referenciação intramidiática ao teatro diz respeito à atuação de Shakespeare, como personagem da narrativa, na resolução de conflitos. Nas palavras do personagem: “– Eu que sou *expert* no assunto, embebedo a rainha, enquanto, em **ação paralela**, Puck desenfeitiça Bobina, para que este siga seu caminho e a **trama evolua**” (Falcão, 2007, p. 113, *itálico original*, **negrito adicionado**). Apesar de Shakespeare ser um expoente da arte teatral e de as noções de ação paralela e evolução da trama fazerem parte do campo semântico geralmente associado ao teatro, é fato que esse vocabulário é parte constitutiva também de um romance, para se referir a eventos que estão transcorrendo em uma narrativa. Percebe-se, assim, que, apesar de suas diferenças, a literatura romanesca e a literatura dramática compartilham aspectos em suas estruturas midiáticas: tal passagem traz

à tona, via reflexão metamidiática, o dado de que a narratividade é intrínseca a essas duas submídias literárias.

Outra informação relevante em termos de gêneros dramáticos dialoga especialmente com Shakespeare e sua obra. Estamos nos referindo a um dos capítulos finais do romance de Falcão, intitulado “Reconciliações e alianças”. A ideia de um final feliz, com reconciliações e alianças, atmosfera rememorada e recriada por Falcão em seu romance, é uma das principais características das comédias shakespearianas, que as diferenciam dos dramas históricos e das tragédias (Smith, 2007).

Por fim, convém comentar sobre a representação da trupe teatral liderada por Bobina, que resulta na evidenciação de diversos aspectos da midialidade do teatro, inclusive em termos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais. A própria decisão de realizar uma performance durante o desfile de blocos na festa de carnaval é, segundo o narrador, motivada também por questões econômicas, já que o bloco vencedor receberia uma quantia em dinheiro: “O assunto em pauta era artístico-financeiro” (Falcão, 2007, p. 55). Durante o ensaio da trupe, os personagens discutem questões como a utilização de adereços, técnicas diferentes de interpretação para causar determinados efeitos na audiência, organização do cenário, divisões de papéis, a função de diretor artístico, trilha sonora, etc. O fato de um ator homem representar um papel feminino, característica da midialidade teatral nos tempos de Shakespeare que é resgatada pela narrativa de Falcão, é irônica e parodicamente explicada como uma escolha de ordem midiática, estético-financeira:

- Eu só não entendi uma coisa – Sanfona levantou o dedo. – Por que logo eu vou ter que me vestir de mulher?
- Porque você é o mais cabeludo.
- Assim já economizamos na peruca.
- Teremos uma Tisbe rastafári (Falcão, 2007, p. 57).

A partir da análise das referências intramidiáticas à poesia e ao teatro no romance de Falcão, percebe-se que, assim como as referências intermidiáticas, elas são essenciais para o desenvolvimento de aspectos intratextuais em *Sonho de uma noite de verão*, como o enredo, a caracterização dos personagens, os temas representados, etc. As referências intramidiáticas, porém, vão além: ao destacarem diversos aspectos midiáticos em relação à poesia e ao teatro, referem-se sobremaneira a aspectos extratextuais, desenvolvendo especialmente as funções de crítica metaestética e metamidiática. Ao realçar a midialidade da poesia e do teatro, não podemos nos esquecer, as referências intramidiáticas também puderam muito informar sobre o potencial de uma narrativa em constituir significados.

Em comparação às referências intermediáticas, assim, percebemos que as referências intramidiáticas foram além. Nessa ida além, seu rumo foi bastante certo: no desenvolvimento de reflexões de ordem metaestética e metamidiática, elas se articularam a Shakespeare e a midialidades a ele relacionadas.



Em *Sonho de uma noite de verão*, percebemos que a abordagem midiática se mostrou como uma fecunda porta de entrada para a análise da obra. Com essa abordagem, pudemos inserir e articular a narrativa de Adriana Falcão em um universo de mídias e de midialidades, que competem e se influenciam na composição de significados. Através de referências inter- e intramidiáticas, o romance demonstrou e refletiu sobre as potencialidades e as restrições comunicacionais das mídias referenciadas. E isso se deu tanto em termos intra- quanto extratextuais, ou seja, as referências midiáticas influenciaram na composição da obra em termos de enredo, personagens, espaço, etc., ao mesmo passo em que desenvolveram reflexões mais abrangentes sobre as artes e as mídias em termos de crítica metacultural, metamidiática e metaestética.

As referências midiáticas, no romance de Falcão, ocorreram via um estatuto paródico e carnavalizado, em que especialmente Shakespeare e mídias a ele associadas foram mnemonicamente acionados e ironicamente reconfigurados. Desse romance, pode-se apreender – assim como fizemos em relação a *Trabalhos de amor perdidos*, de Jorge Furtado – a noção de que Shakespeare, como ideia, como espírito, como projeto narrativo, necessita de uma mídia para ganhar corpo e continuar a ser difundido, relido, rememorado e recriado. No processo de rememoração e de materialização midiática de Shakespeare, tivemos o envolvimento, direto ou via referência midiática, das submídias literárias romance, poesia e teatro. Ironicamente, Falcão se valeu também da figura do personagem literário Seu Bui, através de quem Shakespeare ganhou carne, osso e sangue (com um alto teor alcoólico).

Para finalizar a discussão, é muito relevante o fato de que Shakespeare, como ser sobrenatural que habita o Olimpo, é apresentado como o Deus das Histórias. Repita-se: Deus das Histórias, não da Literatura, do Teatro ou da Poesia. Tal representação o coloca como fonte de uma enorme quantidade de potenciais projetos narrativos; projetos narrativos esses que estão exatamente “atrás de um corpo que lhes sirva”. Em *Sonho de uma noite de verão*, os corpos foram encontrados e proveitosamente habitados, através da adaptação paródica da peça homônima e do substancial processo de referência inter- e intramidiático.

3.4. O som e a fúria de um papagaio shakespeariano: uma leitura intermediática de *A décima segunda noite* – sim, de *A décima segunda noite*

Em *A décima segunda noite*, de Luis Fernando Verissimo (2006), temos uma atualização paródica, na forma de um romance, da comédia shakespeariana *Noite de Reis*. Na transposição intermediática da peça para uma narrativa longa, diversos aspectos das midialidades do teatro e especialmente da própria forma narrativa foram trazidos à tona. E isso se deve particularmente ao acréscimo de um elemento novo no texto de Verissimo: o papagaio Henri, narrador do romance. É através da observação dos eventos e posterior narração por parte de Henri que os leitores entram em contato com a história que envolve um grupo de brasileiros que vive em Paris entre as décadas de 1960 e 1980.

Desde já, vale ressaltar que, como narrador, Henri controla com rédeas muito curtas a organização da narrativa, em relação a que eventos serão relatados, bem como a forma pela qual ocorrerá tal relato. Nesse sentido, *A décima segunda noite* se diferencia dos outros dois romances da coleção *Devorando Shakespeare*, ao se instituir e se apresentar de maneira muito ostensiva como uma narrativa: cada capítulo do romance é constituído por um longo parágrafo, em que acompanhamos a narração via – quase exclusivamente – a voz de Henri; mesmo quando há a intenção de trazer a fala de outro personagem, isso se dá via discurso indireto por parte do narrador, não através de diálogos.

A décima segunda noite se apresenta como uma longa entrevista dada por Henri a interlocutores inicialmente desconhecidos. O controle total da narrativa a que aspira Henri é confrontado apenas pela midialidade do gravador de voz, mídia técnica que é utilizada durante a entrevista concedida. Nesse sentido, cada capítulo da narrativa se refere a uma das fitas utilizadas na gravação; cada capítulo, pois, é encerrado quando a fita do gravador precisa ser trocada. O fato de narrar sua história a desconhecidos não parece incomodar Henri. Por outro lado, as mencionadas trocas de fitas, que representam interrupções em sua narração, irritam-no consideravelmente. Essas questões são bastante importantes quando consideramos a representação de midialidades através de referências intermediáticas no romance de Verissimo, pois refletem a constituição de *A décima segunda noite* não apenas em termos temáticos, mas também em relação à própria organização do discurso narrativo.

Em termos midiáticos, diversas mídias e artes são representadas no romance de Verissimo, a exemplo do teatro, da arte sacra barroca, de questões imagéticas (cores), etc. As mais relevantes referências intermediáticas na narrativa, porém, gravitam em torno do som e de

características acústicas, como o já mencionado gravador, a entrevista concedida por Henri e seu desempenho como um contador (oral) de histórias. A própria figura de um papagaio, nesse sentido, é bastante significativa, pois esse é um animal comumente reconhecido por sua capacidade de reproduzir/repetir sons e falas humanas. Na narrativa, o dado sonoro é ainda adensado pela presença da mídia música e de menções a canções específicas, bem como pela articulação entre questões sonoras e a caracterização de certos personagens.

Como uma narrativa que gravita em torno de questões sonoras, é inegável a importância do gravador, como mídia técnica, e de Henri, caracterizado “como se” fosse um narrador oral. Em sua midialidade, em seu potencial para produzir sentidos, ambos um gravador e um papagaio têm algo em comum: a capacidade de repetir sons. Com o papagaio, mais especificamente, a repetição adquire contornos paródicos, pois, na fala de um papagaio, há uma mudança na qualidade vocal daquilo que é repetido. Em toda a coleção *Devorando Shakespeare*, é possivelmente Henri quem mais nos ensina sobre o valor da repetição paródica. Repito-me, mas dessa vez com certa diferença enfática: em toda a coleção *Devorando Shakespeare*, é inegavelmente Henri quem mais nos ensina sobre o valor da repetição paródica.

Nessa última seção do terceiro capítulo, teremos como foco principal de análise a representação de midialidades sonoras, que constituem o principal conjunto de referências intermediáticas em *A décima segunda noite*. Observaremos, por exemplo, a presença de sons e ruídos no romance, a caracterização de personagens, a mídia técnica do gravador e a narração de Henri. Antes disso, porém, há a necessidade de destacar referências intermediáticas a outras mídias feitas pela narrativa de Verissimo, que contribuem para o caráter paródico e carnavalizado do texto literário e que constatarem que também esse é um romance povoado por midialidades e habitante de um mundo de mídias – essas disponíveis para resgate midiático-memorialístico e recriação artística, possibilitadoras de repetições paródicas.

3.4.1. Sobre prestígio artístico, contrabando de arte sacra, um sarcófago verde e amarelo e outras questões midiáticas

Dentre as mídias que constituem o conjunto de referências intermediáticas em *A décima segunda noite*, fotografia e dança são aquelas mencionadas mais brevemente. A primeira delas, a fotografia, é destacada em sua midialidade, ou, mais especificamente, seu potencial para capturar a atmosfera de um tempo, marcado pela tristeza dos exilados políticos brasileiros em Paris, em decorrência da ditadura militar que então vigorava em seu país natal: “Se alguém fotografasse aquela cena, Ramão no seu casulo, encurvado sobre si mesmo na poltrona triste

que outros exilados lhe tinham emprestado, se lamuriando num quarto cinzento para um papagaio cinzento, teria um retrato perfeito da época” (Verissimo, 2006, p. 119). Já a dança, por outro lado, demarca sentimentos de felicidade e euforia. E aqui é interessante observar que a dança ocupa espaço modesto no romance, embora a música e os dados sonoros sejam bastante relevantes no romance, e, como forma expressiva, a dança costuma acompanhá-los. No romance, lemos: “Ninguém notou a minha pequena dança celebratória no poleiro” (p. 27), que contribui para a caracterização de Henri; e “Ganhou dinheiro, abriu um restaurante brasileiro, perdeu todo o dinheiro, formou um conjunto de música e dança chamado ‘Candombleu’” (p. 14), que informa sobre os empreendimentos artístico-financeiros da personagem Negra.

Nas referências intermediáticas, há ocasiões em que o envolvimento com algumas mídias ou artes denota, para alguns dos brasileiros residentes em Paris, certo refinamento, certo prestígio que os diferencia daqueles que chegaram à capital francesa na condição de refugiados políticos. O jornal *Figaro*, nesse sentido, funciona como divisor social entre a elite, representada por Olivia e seu irmão, e Violeta e Sebastião, irmãos gêmeos que viajaram como imigrantes ilegais para o país europeu e que foram separados na alfândega: “Olivia também suspirava por um irmão perdido, só que o dela estava certificadamente morto, com necrológio publicado no *Figaro*, enquanto o estado do gêmeo de Violeta era desconhecido, ele poderia muito bem estar preso, ou ter sido mandado de volta para o Brasil” (Verissimo, 2006, p. 28).

Ainda nesse sentido, é interessante perceber como Orsino é apresentado para Olivia por Violeta/César, na tentativa de conquistá-la romanticamente. Descendente da máfia italiana – “Faz o gênero bandido fidalgo [...]” (Verissimo, 2006, p. 19) – e empresário muito bem sucedido, dono de uma rede de salões de beleza, Violeta conecta Orsino a formas de arte elitista, que serviriam como chancela para sua posição social e para seu bom gosto estético: “Não era apenas um milionário, dono de uma cadeia de salões de beleza. Ela sabia que ele também colecionava santos barrocos? E gostava de ópera?” (p. 69). A arte sacra, especialmente a barroca, já serve como um primeiro indício da paródia e da carnavalização promovida pelas referências intermediáticas no romance de Verissimo. O falecido irmão de Olivia é assim apresentado pela narração de Henri: “O marchand de arte, ou contrabandista de santos barrocos e pedras preciosas, dependendo da versão” (p. 17). Além da menção explícita a uma prática criminosa, que se torna ainda mais grave de um ponto de vista simbólico por envolver arte sacra, no romance temos ainda o emblemático episódio que envolve o contrabando da “santa que era santo”, que será discutido no capítulo sobre interculturalidade.

Outras referências intermediáticas em *A décima segunda noite* contribuem para o caráter paródico do romance, a exemplo da representação de aspectos imagéticos, especialmente

relacionados a cores e processos de coloração. No trote aplicado em Malvolio, Maria e Arroto fraudam uma carta de Olivia para seu mordomo, e, no intuito de ridicularizá-lo, adicionam uma observação ao final da carta: “‘Sua serva por uma noite não manda, pede: tinja os seus cabelos da cor da juba de um jovem leão.’ ‘De la couleur de la crinière d’un jeune lion’” (Verissimo, 2006, p. 42). O uso das aspas marca uma das poucas ocorrências em que Henri permite a aparição de outra voz diretamente em sua narração; vale ressaltar ainda a repetição da informação em língua portuguesa e francesa, que enfatiza o quão ridícula é a sugestão dada a Malvolio, personagem reconhecido por sua sobriedade.

Em relação a cores e a processos de coloração, destaca-se a caracterização do próprio Henri, ele mesmo uma paródia de um papagaio tropical: “Eu nasci em Paris, e a minha cor cinzenta é a do seu céu de inverno. Cinzenta, sim. Este verde e amarelo é tinta” (Verissimo, 2006, p. 11). O próprio Henri nos conta de que a ideia de pintá-lo de verde e amarelo partiu da personagem Negra, para que ele pudesse, na condição de adereço decorativo, contribuir com a ambientação tropical brasileira de um dos salões de beleza de Orsino. Se esse tingimento permitiu a Henri, do alto de seu poleiro no salão Illyria, acompanhar diretamente e ouvir relatos sobre todos os eventos que narra, a tinta utilizada pode também significar seu fim: “A Tanira sempre renova a pintura, mas raramente me dá banho, o que significa que já tenho camadas e camadas de verde e amarelo cobrindo minhas penas e envenenando meu organismo” (p. 19); “[...] isto significava uma demão a mais de tinta fresca nas minhas penas, mais uma camada no meu sarcófago verde e amarelo” (p. 116).

As referências intermediáticas que envolvem as cores, tais como apresentadas em relação a Malvolio e a Henri, oferecem ao texto narrativo uma camada a mais de significação, ao aludir a questões de ordem imagética. E é muito significativo, nesse sentido, que as noções imagéticas tragam à tona reflexões sobre um fazer paródico: a camada de tinta, aplicada sobre algo ou alguém, promove uma mudança de tonalidade que não chega a ser estrutural – tem-se, como na paródia, o mesmo, porém diferente. Na paródia intermediática de pigmentações, encontramos, assim, o caráter carnavalizado da coloração vibrante da juba de um jovem leão e a tentativa de estabelecer uma identidade (autenticidade) tropical para um papagaio cinzento parisiense.

Por fim, comentemos sobre duas referências midiáticas que dizem respeito ao universo da literatura: a própria escrita, em geral, da literatura, que envolve dados de registro e memória; e o teatro, que fornece um caráter performativo para a narrativa de Verissimo.

Já no primeiro capítulo, Henri reflete sobre as possibilidades da escrita, comparando-a à midialidade sonora do gravador de voz: “Ah, saber escrever, poder segurar uma pena e traçar

uma história no papel como um arabesco ou um teorema, com forma, estrutura e, principalmente, permanência, sem depender de gravadores, de fitas e dos outros” (Verissimo, 2006, p. 24). Na comparação midiática, Henri apresenta a escrita como um registro memorialístico mais substancial do que um gravador com fitas; o narrador sonha com a “permanência” dessa forma e com o que ele percebe como certa independência da escrita. Na referência midiática à escrita, Henri menciona aspectos de sua midialidade, como o dado material do papel e da pena (não nos escapa a ironia de que um papagaio deseja segurar uma pena para escrever), bem como a técnica envolvida no desenho de arabescos – que pode ser vista como outra alusão da narrativa de Verissimo a uma midialidade pictural.

Em outro momento, ao afirmar que “precisamos de literatura” (Verissimo, 2006, p. 100), Henri faz uma eloquente defesa da arte literária – também em seu potencial midiático:

O fato, mes amis, é que temos que pôr tudo num contexto. Precisamos, no mínimo, de ordem cronológica num mundo que cada vez mais desdenha a ordem. E precisamos de literatura. Vocês não vêem do que estamos tratando? Está bem, de dinheiro, de pedras preciosas, da triste servidão humana a valores materiais que para um papagaio não significam nada. Mas também estamos tratando de outra matéria, a matéria-prima da grande literatura, a matéria de que é feita a poesia e o romance, a ironia e a tragédia: o passado. Le passé. La vie perdue. A bruma do tempo. O que vocês tomam por digressão e enrolação na verdade é a minha tentativa de despertar em vocês o mesmo pensamento que inspirava Proust quando sentia o cheiro de aspargos na sua própria urina. Longe de mim me comparar com o xixi do Proust, mas a minha intenção é a mesma, a de evocar toda uma época, todo um contexto, em termos literários, que são os únicos termos para a compreensão do passado e, pour cause, da vida (Verissimo, 2006, p. 100-101).

Para além de uma carnavalização (meta)literária com a menção à urina de Proust, temos, na passagem citada, uma exposição substancial do potencial expressivo da literatura em termos memorialísticos, de conteúdo e de organização estrutural. A criação de uma história, como afirmam Gaudreault e Marion (2012), já citados anteriormente, envolve três dimensões: a invenção criativa propriamente dita, a organização discursiva e a materialização midiática. Na defesa de Henri sobre a importância da literatura e de uma compreensão literária do mundo, há uma aproximação de sua fala com as três dimensões apresentadas pelos teóricos franceses. Ao refletir sobre a evocação de uma época, de um contexto, e, por conseguinte, de uma série de eventos lá transcorridos, Henri se refere a projetos narrativos, em termos de conteúdo, que podem se materializar via literatura. Ao tratar da necessidade de uma ordem cronológica para a exposição de sua história (ironicamente, durante uma digressão que rompe com essa própria ordem), Henri se aproxima da ideia de discurso narrativo, de estrutura organizacional. Por fim,

ao trazer a ideia de passado e de memória, e de como a literatura pode representá-los, dando-lhes sentido, temos uma reflexão de ordem metaestética ou metamidiática (Hallet, 2015), em que um texto literário reflexiva e performaticamente exhibe o potencial expressivo que a literatura possui para criar permanências (para utilizar o vocabulário do próprio Henri) e memórias, através da materialização midiática de projetos narrativos estruturados.

O teatro também é uma importante referência intermediária no romance de Verissimo. A própria atuação de Henri “como se fosse” um narrador oral dialoga com os aspectos teatrais, já que ocorre uma verdadeira performance por parte de um contador de histórias. Em relação a Henri, porém, esse aspecto será observado em uma subseção a seguir, em consonância com a midialidade do gravador de voz. O dado de performance de um contador de histórias pode ser percebido também em relação a Festinha, personagem que funciona como intermediário (como ‘meio’) entre as duas principais constelações de personagens no romance, ao transitar entre os dois níveis sociais da comunidade brasileira em Paris. Em sua narração, é significativo o fato de que Henri cede espaço para a performance de Festinha como contador de histórias, o que indicia uma boa atuação por parte deste último, capaz de impactar e de causar efeitos em sua audiência. Lemos, no romance:

Ficamos todos em nervosa expectativa, aguardando o relato que Festinha traria da visita. E Festinha não se apressou em diminuir nossa angústia. Enquanto César fazia seu relatório particular da conversa com Olívia a Orsino, Festinha estendeu-se num relato vagaroso e minucioso da missão à galera, saboreando a nossa impaciência, eu pulando de um pé para o outro como se o poleiro estivesse em brasa (Verissimo, 2006, p. 67).

O próprio Henri, por empatia a Violeta, desenvolve performances que o ligam ao universo do teatro, a exemplo de quando causou uma algazarra na tentativa de desviar a atenção que recairia sobre sua amiga: “Resolvi fazer o escândalo primeiro, um escândalo preventivo. Tentei sair voando e gritando por dentro do salão, mas o peso da tinta nas minhas asas não deixou. Eu não podia mais voar. Saí correndo e gritando por dentro do salão” (Verissimo, 2006, p. 122). Em outro momento da narrativa, o dado de performance está relacionado à atuação exagerada e dramática por parte de Festinha – há a menção a uma “pantomima” –, que fingiu desconhecer a zombaria direcionada a Malvolio: “Quando Malvolio abriu a porta do apartamento para ele, Festinha não resistiu e fez uma pantomima de choque ao ver o cabelo cor de juba de leão jovem, levando a mão ao peito, dizendo que precisava se sentar imediatamente e pedindo água, água” (p. 59).

As referências intermediáticas ao teatro promovem uma aproximação entre o romance de Verissimo e a realidade midiática da peça shakespeariana *Noite de Reis*, já em si bastante metateatral (Purcell, 2018). Em relação ao que esse processo de referenciação significa para a própria narrativa, percebe-se que, vinculado às funções que cumpre em nível intratextual, ao contribuir para a caracterização de personagens, o desenvolvimento de enredo, etc, as referências intermediáticas adensam o caráter paródico do texto literário. O escândalo de Henri e a pantomima de Festinha são bastante reveladores nesse sentido. É muito significativo, pois, que o próprio termo “paródia” conste na narrativa de Verissimo, em meio a uma outra referência intermediática ao teatro e à realização de performances: “Chegaram a ensaiar o que César diria, com Festinha, no papel de Olívia, aproveitando a oportunidade para fazer uma paródia exagerada de grande dama, até o Orsino lhe pedir para parar porque aquele era um assunto sério, era o assunto mais sério da vida dele” (Verissimo, 2006, p. 66).

Embora bastante significativo e revelador de diversos aspectos da narrativa, o conjunto de referências intermediáticas que foi discutido até agora não configura o principal processo de representação de midialidades em *A décima segunda noite*. Como informado anteriormente, as principais referências intermediáticas, no romance de Verissimo, dizem respeito a aspectos midiáticos sonoros. E é em direção a eles que voltaremos nossa atenção a seguir.

3.4.2. Sons, ruídos, vozes, música e um papagaio

No ponto tangencial entre as mídias literatura e som, poderíamos nos perguntar, como o faz Moser (2006, p. 50): como pode uma narrativa literária representar dados acústicos, dado seu caráter assemântico?; “[c]omo se pode escrever (sobre) a música?”. Nessa subseção do terceiro capítulo, buscaremos responder a essa questão, tendo em mente que as referências intermediáticas, na narrativa de Verissimo, não se restringem à música. Em *A décima segunda noite*, pois, aspectos midiáticos sonoros são representados através de diversas estratégias: há referências à música como uma mídia, a canções específicas, a sons, a ruídos e às características da voz e da fala dos personagens. Desde já, pode-se adiantar a informação de que também as referências intermediáticas às midialidades sonoras adensam a narrativa literária de significados – especialmente paródicos, criando novas possibilidades interpretativas.

Quando foi discutida a referência intermediática à novela ilustrada no romance de Furtado, afirmamos que a literatura sempre se encontra articulada a dados imagéticos, a exemplo da própria fonte tipográfica que é escolhida para a impressão de um livro em brochura. Pode-se fazer relação semelhante entre literatura e som: em textos literários, dados sonoros

sempre estarão presentes, seja no ritmo ou cadência instaurados pela linguagem verbal, seja no uso de vocabulário relativo a midialidades acústicas ou ainda através de referências diretas a objetos midiáticos sonoros. Elleström (2010, p. 18) resume tal questão, ao argumentar que “a leitura de um texto [...] comumente envolve a criação e rememoração de experiências visuais [...], ao mesmo passo que também envolve escutar com o ouvido interno os sons das palavras”¹¹³.

Na análise específica de referências intermediáticas a dados sonoros em um texto literário como *A décima segunda noite*, que instaura referências de variadas e complexas maneiras, convém delimitar alguns parâmetros. Hallet (2015, p. 610-612), nesse sentido, alerta para o fato de que as referências intermediáticas podem ocorrer em diferentes níveis sistêmicos: a mídia referenciada pode ser acionada em relação a um único objeto midiático (a exemplo de uma canção), a um gênero (como o samba) ou a sua própria midialidade (a mídia como um sistema semiótico de expressão). Em relação ao último caso, em que referências intermediáticas se voltam para uma mídia, o teórico destaca que a referência pode dizer respeito a aspectos semióticos, técnicos, institucionais ou relativos aos processos de produção, distribuição e consumo.

Ainda relevante para nossa análise, Philipp Schweighauser (2015, p. 481-482) apresenta três maneiras pelas quais a representação de midialidades sonoras pode ocorrer em uma narrativa literária: evocação, reprodução parcial e imitação formal. A primeira delas, evocação, está relacionada aos “efeitos cognitivos e emocionais de uma mídia”¹¹⁴ (p. 481), e como esses, por exemplo, podem afetar um personagem. A reprodução parcial diz respeito à réplica de um objeto midiática sonoro, a exemplo (de parte) da letra de uma canção, que pode acionar o ouvido interno do leitor e fazer com que ele se relacione com o texto literário em outros níveis imaginativos e interpretativos. Por fim, a imitação formal se dá quando a literatura formalmente imita as características de outra mídia, o que influencia diretamente na própria estrutura narrativa de um texto; mais sobre imitação formal será apresentado na próxima subseção, quando a midialidade técnica do gravador de voz será discutida em mais detalhes.

Como último parâmetro a ser observado, temos a distinção proposta por Bruhn (2016) entre mídias básicas, qualificadas e técnicas. Segundo o estudioso:

A dimensão das mídias básicas pode ser exemplificada por palavras escritas, imagens em movimento, ou por padrões rítmicos sonoros, e essas dimensões

¹¹³ “Reading a text [...] often involves the creation and recollections of visual experiences [...], and it also involves an inner hearing of the sounds of the words”.

¹¹⁴ “cognitive or emotional effects of a medium”.

particulares de mídias básicas podem, sob certas condições, ser parte de mídias qualificadas como a narrativa literária escrita, um artigo de jornal, um filme documentário, ou música sinfônica. Assim, as mídias qualificadas, em relação às artes, são sinônimos aproximados das formas artísticas. [...] A terceira dimensão, as mídias técnicas, são as superfícies projetadas material e tecnologicamente, que tornam perceptíveis as mídias qualificadas; exemplos: uma tela de televisão, uma folha de papel ou a interface de um telefone celular¹¹⁵ (2016, p. 19-20).

A representação de midialidades sonoras, no romance de Verissimo, envolve as três dimensões midiáticas expostas por Bruhn. Nesta subseção, iniciaremos a análise discutindo a representação da mídia qualificada música, bem como de algumas canções específicas – uma delas mencionada repetidamente na narrativa. A seguir, trataremos de aspectos relativos à mídia básica acústica, especialmente em relação à representação de sons e ruídos. Por fim, questões relativas à fala e à voz serão consideradas.

Em *A décima segunda noite*, a música, como uma mídia qualificada, quando representada através de referências intermediárias, está especialmente conectada ao amor e a um potencial de afetar aquele que a ouve. É na intenção de não ser afetado, por exemplo, que Orsino, ao chegar ao salão de beleza Illyria e ouvir um trecho de uma canção (não nomeada) de Chico Buarque, “ordenou que voltassem ao trabalho e que se abaixasse o volume da música” (Verissimo, 2006, p. 20). A ordem de Orsino para baixar o volume da música vem logo após a seguinte fala, que é apresentada via discurso direto na narração de Henri: “[...] ele parou na porta, ficou ouvindo por instantes de olhos fechados e disse: ‘Se a música é o alimento do amor, toquem mais, e mais, para que o amor se empanturre e morra’” (p. 19-20). Tal fala, além de destacar a midialidade da música em sua conexão com o amor e em seu potencial de afetar o ouvinte, institui uma conexão intertextual direta com a comédia shakespeariana que é parodiada em *A décima segunda noite*. Na tradução de Barbara Heliodora, assim começa *Noite de Reis*, na fala do Duque Orsino: “Se a música alimenta o amor, tocai. / Dai-ma em excesso pra que, saciado, / O apetite se esgote e morra, enfim. / A mesma frase!” (Shakespeare, 2016, p. 911). Repita-se, com um pouco de diferença: é quase a mesma frase.

Chico Buarque é mencionado outras vezes na narrativa, embora nenhuma canção sua seja nomeada diretamente. Uma canção, porém, é repetida continuamente: “Você abusou”, de

¹¹⁵ The basic media dimension may be exemplified by written words, moving images, or rhythmic sound patterns, and these particular basic media dimensions may, under certain conditions, be part of qualified media such as narrative written literature, a newspaper article, a documentary film, or symphonic music. Thus, qualified media in the arts are more or less synonymous with art forms. [...] The third media dimension, technical media, is the material-technological projection surface, which makes qualified media perceptible in the first place; say, a TV screen, a piece of paper, or a mobile phone interface.

Antônio Carlos e Jocaifi. Lançada em 1971, a canção serve como um marco temporal importante para os eventos transcorridos narrativa, bem como, em um nível temático, reforça a relação entre música e amor. Além disso, as repetidas menções a “Você abusou”, no romance de Verissimo, estão afinadas com o tema da repetição que está presente na própria canção, tanto em relação às mesmas estrofes que são cantadas várias vezes, quanto pela menção direta à noção de repetição na letra da música: “E me perdoe se eu insisto nesse tema / Mas não sei fazer poema ou canção / Que fale de outra coisa que não seja o amor”¹¹⁶. Em *A décima segunda noite*, Henri nos conta que no salão Illyria havia um “fundo musical de Antônio Carlos e Jocaifi, ‘Você abusou’ o dia inteiro” (Verissimo, 2006, p. 11).

Em outro momento na narrativa, a canção funciona como marco de um momento de celebração para Henri, quando Violeta passa a trabalhar no salão de beleza; funciona também como um indício da qualidade vocálica do papagaio narrador: “Voei para o meu poleiro e assumi meu posto. Antônio Carlos e Jocaifi explodiram nos nossos ouvidos. Comecei a cantar junto com eles com toda a força dos meus pequenos pulmões, sob protestos dos cabeleireiros” (Verissimo, 2006, p. 72). Apesar de o romance atuar como uma espécie de tratado literário em defesa da repetição, na narrativa de Verissimo, percebemos que, para agradar, tal repetição, como na paródia, precisa de certa diferença. Isso se comprova com a última menção a “Você abusou” no romance, através da reação dos personagens: “Os músicos do ‘Candombleu’ decidiram começar a tocar para acompanhar a cena mas os primeiros acordes de ‘Você abusou’ foram abafados por uma vaia, liderada por mim. Recomeçaram com Chico Buarque, sob aplausos” (p. 138-139).

Através de referências intermediáticas, o som também é representado em seu caráter de mídia básica – segundo a classificação proposta por Bruhn (2016). O conjunto de referências intermediáticas ao som tem um efeito duplo na narrativa: reforça a importância do aspecto sonoro (concretizado intermediaticamente) e adensa o caráter paródico e irônico do romance. O relato de Henri sobre um evento que supostamente aconteceu com um de seus antepassados é bastante revelador dessa função dupla exercida pelas referências intermediáticas ao som:

Nosso papel na encenação era sermos coloridos e exóticos e providenciarmos o **som ambiente tropical**, mas meu antepassado direto, que já tinha o meu espírito crítico, escapou da maloca, voou sobre a multidão e cagou na cabeça de Montaigne, inspirando-o a escrever seu ensaio sobre o primitivo [...] (Verissimo, 2006, p. 10, ênfase acrescentada).

¹¹⁶ “Você abusou”. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/antonio-carlos-e-jocafi/472558/>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

Na citação acima, a referência intermediática, apesar de informar especialmente sobre a midialidade sonora, também se relaciona a um dado de performance – através da menção a uma “encenação”. Situação semelhante se dá com o personagem Malvolio, logo após ele encontrar a carta falsa que pensou ter sido escrita por Olivia e endereçada a ele:

Mas minutos depois ouviram, vindo da cozinha, uma espécie de ganido, seguido de vários “rorós”, depois silêncio. Quando Malvolio reapareceu na sala só restava um pequeno sorriso da sua manifestação ruidosa na cozinha. [...] estreitou a carta contra o peito e fez mais alguns “rororós”. Maria e Arroto, que assistiam à cena escondidos, taparam a boca para não rir (Verissimo, 2006, p. 44, 46).

Através da referência intermediática ao som, desenvolve-se a caracterização do personagem Malvolio. É muito interessante perceber que sua felicidade com a carta foi externalizada através de “manifestações ruidosas”, “rorós”. A linguagem verbal, através de uma onomatopeia, alude ao ronronar dos felinos – e aqui não podemos nos esquecer que na carta havia a menção à juba de um jovem leão. Sobre o dado de performance, podem ser destacados a atuação por parte dos personagens, a existência de uma audiência e a menção a uma “cena”.

Questões relacionadas às falas dos personagens, especialmente de Henri, também contribuem duplamente para reforçar o caráter paródico que impera na narrativa e a importância das referências intermediáticas à mídia sonora no romance de Verissimo. É tamanha a importância da oralidade para a narrativa, que, sobre a habilidade linguística de Henri em relação à língua portuguesa, por exemplo, lemos: “Aprendi o português com as lamúrias do Ramão, daí este meu sotaque franco-nordestino [...]” (Verissimo, 2006, p. 13).

A importância da fala e da audição, da comunicação oral de uma forma geral, é atestada por uma observação do narrador Henri, feita em relação a seus tempos de criação e de aprendizado, ainda como papagaio filhote: “Conversa, conversa, conversa e eu ali, pequenininho mas ouvindo tudo, gravando e aprendendo tudo. Pensei que o que faziam era uma forma requintada de sexo oralizado até me dar conta de que ‘annales’ não tinha nada a ver com sodomia e... Hein?” (Verissimo, 2006, p. 11-12). Nessa passagem, temos uma linguagem carnalizada e paródica, que brinca com a ideia de dois tipos de sexo e com a polissemia da palavra ‘annales’, já que Jean-Paul, o primeiro dono de Henri, era historiador e provavelmente estava se referindo a uma escola teórica de seu campo de estudo.

Ainda em relação à fala e às produções orais, é muito significativo o seguinte comentário que consta na narração de Henri:

Da melancólica Violeta eu poderia dizer, com o bardo, que sabia tanto do amor escondido como do declamado, que ela “let concealment, like a worm in the bud, feed on her damask cheeks”, deixou que seu segredo, como um verme num botão, corroesse suas faces de damasco, com perdão da pronúncia (Verissimo, 2006, p. 73).

Essa passagem da narrativa de Verissimo é substancialmente reflexiva. No trecho, Henri cita e traduz uma passagem de *Noite de Reis*, de William Shakespeare. Ao repetir o bardo, Henri acaba admitindo para si a condição de papagaio shakespeariano. Dessa forma, é bastante revelador e irônico seu pedido de perdão pela pronúncia em língua inglesa: na condição de um papagaio shakespeariano e paródico, ele não poderia falar no mesmo sotaque do dramaturgo inglês; paródia, pois, é repetição com diferença, também de sotaques.

Através de registros vocálicos, especialmente relacionados a Shakespeare, a sua voz e à voz de Henri, papagaio shakespeariano, Verissimo representa em sua narrativa um tipo especial de som: o ruído. Como categoria analítica literária e intermediática, o ruído muito pode informar sobre poéticas e políticas de representação – aqui incluídas as paródicas –, como evidenciado por Schweighauser (2015). De acordo com a discussão do teórico, em um texto literário, a presença de aspectos sonoros, devido a seu caráter mais assemântico (especialmente quando comparados à linguagem verbal literária), especialmente quando ocorrem na forma de ruídos, pode causar um estranhamento proveitoso no leitor, que é forçado a compreender a existência de outras formas de entender e de pensar sobre o mundo.

Schweighauser (2015) argumenta que a relação entre literatura e ruído pode ser bastante benéfica em termos de reflexão cultural e servir como embrião para uma produção literária inovadora. O estudioso aponta a própria literatura como sendo o ruído da cultura, capaz de desestabilizar formas convencionais de comunicação. Considerando o processo de referenciação intermediática de ruídos em uma narrativa literária, pode-se, nesse sentido, defender que

em sua alteridade poética, a literatura funciona como uma força de perturbação cultural que pode desencadear novas formas de expressão e de pensamento em uma era informatizada que valoriza, acima de tudo, usos de linguagem não literários [...] e imediatamente inteligíveis¹¹⁷ (Schweighauser, 2015, p. 477).

¹¹⁷ “in its poetic alterity, literature functions as a force of cultural perturbation that may trigger new ways of speaking and thinking in an information age that values decidedly non-literary [...] and immediately intelligible language uses above all others”.

Em *A décima segunda noite*, Verissimo insere ruídos nos discursos em torno de William Shakespeare, que, de forma irônica e paródica, jogam nova luz sobre o dramaturgo, solapando, por exemplo, a percepção anacrônica de que Shakespeare é o ápice de um refinamento cultural elitista: “Com voz de papagaio, nada é importante, nada é trágico. Dizem que Shakespeare lia suas comédias com voz de papagaio para seus atores, que nunca entendiam o que ele escrevia. Só assim eles sabiam que não era tragédia” (Verissimo, 2006, p. 7-8). Verissimo carnaliza não somente a figura do próprio Shakespeare, que em si é apontado como o imitador de um imitador, ao fazer a performance vocálica de um papagaio, mas também questiona a capacidade do dramaturgo para criar e transmitir significados em suas peças, ao precisar fazer uso de efeitos ruidosos para ser compreendido. Em sua narração, Henri completa: “Não havia gravadores no tempo de Shakespeare. Quantos não devem sua fama póstuma ao fato de não haver um gravador por perto?” (p. 8).

O próprio Henri admite, eloquente e literariamente, a condição ruidosa de sua produção vocálica, ao afirmar, ainda no início do romance:

Já ouvi minha voz gravada. Quase silencieei para sempre. É o som do caldeirão rachado com o qual pretendemos comover as estrelas e só conseguimos fazer dançar os ursos, como escreveu Flaubert sobre a linguagem. Tente dizer qualquer coisa séria, ou profunda, com voz de papagaio. Mesmo em francês. Impossible (Verissimo, 2006, p. 7).

Tal informação aponta, desde o início, para o caráter paródico e carnalizado da narrativa, através de uma referência intermediária que está diretamente relacionada ao aspecto ruidoso da voz do narrador. Como um papagaio shakespeariano que faz uma paródia, sabemos que a narração de Henri poderia ser, sim, séria e profunda, dado o grande número de possibilidades de articulações paródicas.

A décima segunda noite, porém, claramente não se apresenta como um romance sério e profundo (entenda-se profundo aqui como grave, sombrio). Pelo contrário, como tem sido discutido, percebe-se que o fazer paródico está imbricado até mesmo em níveis midiáticos de significação na narrativa de Verissimo. E isso diz respeito também à própria estrutura discursiva do romance, através de uma imitação formal da mídia técnica gravador de voz, tópico que será discutido a seguir.

3.4.3. “E como se não bastasse tudo isso... acabou a fita”

O gravador de voz, na condição de uma mídia técnica, tem um papel fundamental nos processos de significação de *A décima segunda noite*. Além de estar conectado, via referências intermediáticas, a diversas questões de ordem acústica apresentadas acima, a própria midialidade do gravador é recuperada e influencia a estruturação do romance (em termos de discurso narrativo) e, conseqüentemente, a performance de Henri como *storyteller*, como um contador de histórias.

Como informado, no romance de Verissimo, cada capítulo corresponde a uma fita cassete utilizada em uma entrevista feita com Henri; quando a fita precisa ser trocada, há o fim de um capítulo e o início de outro. Com isso, tem-se claramente um caso em que a midialidade da mídia técnica gravador de voz – em relação à restrição temporal imposta por uma fita cassete – interfere na estrutura da própria narrativa. Há, nesse sentido, um processo de referenciação intermediática que se institui através da imitação formal da midialidade do gravador de voz. Schweighauser (2015, 482), em relação à imitação formal, argumenta que “[n]este subtipo de referência intermediática [...], as características formas de uma mídia são parcial ou totalmente imitadas por um outra mídia, o que torna esta mídia (a literatura, no caso) iconicamente relacionada à mídia que referencia”¹¹⁸.

Sabemos, desde a primeira linha, que *A décima segunda noite* é um romance que realiza um processo de imitação formal de um gravador de voz, quando, na narração de Henri, lemos: “Mon Dieu, mon Dieu, um gravador. Deus dos papagaios, me acuda” (Verissimo, 2006, p. 7). O fim do primeiro capítulo também traz claramente o dado de midialidade do gravador de voz e da limitação técnica da fita cassete, quando a narração de Henri é cortada no meio de uma palavra: “Agora só falta vocês me dizerem que não gravou nada e minhas palavras se perderam no ar, e minha voz lamentável esteja neste momento arranhando o domo de ozônio do planeta, tentando sair desta estufa de vaidades, rumo às estrelas. Mon Dieu, mon D” (p. 25). O capítulo simplesmente finaliza com o “D”, sem sequer um ponto final, o que indicia que a narrativa verbal está vinculada diretamente à capacidade técnica do gravador e da fita cassete e a suas limitações midiáticas.

Na última passagem citada, de forma muito significativa, temos a instituição de uma relação entre o gravador de voz e a ideia de uma memória midiática. O romance de Verissimo, através de uma reflexão de ordem metamidiática, aponta para a dependência de um bom funcionamento midiático em termos técnicos – que pode ser expandido, em termos mais gerais, para a própria existência de uma mídia – para que haja a materialização de uma história, de um

¹¹⁸ In this subtype of [...] intermedial reference, the formal features of a medium are partially or fully imitated by another medium so that the object medium (literature in this case) is iconically related to the reference medium.

projeto narrativo; para que as palavras sejam gravadas e não se percam no ar. Para além desses dados, desenvolvem-se relações paralelas que informam sobre o funcionamento da literatura e do gravador de voz em termos transmidiáticos: ambos necessitam, para seu funcionamento, de um produtor (escritor/falante), de um receptor (leitor/ouvinte) e de uma mídia técnica (o livro ou folha de papel/o gravador e as fitas).

Apresentando-se “como se” fosse um gravador movido a fitas, o texto literário é continuamente constrangido pela midialidade da mídia que formalmente imita. Além de influenciar diretamente a estruturação do discurso narrativo – cujas marcas podem ser percebidas especialmente nos inícios e nos finais dos capítulos –, as restrições midiáticas do gravador e das fitas cassetes também corroboram o caráter paródico do romance de Verissimo. Leiamos, por exemplo, a seguinte passagem, no final do capítulo seis: “Esta tinta pode estar me envenenando. Entupindo meus poros, que sais-je? Henri, Henri, toi aussi ne serai plus. Como foi que disse o bardo? The” (Verissimo, 2006, p. 94). Em primeiro lugar, Henri, na condição de um papagaio shakespeariano, ironicamente não pôde cumprir sua função de repetir o dramaturgo inglês. Além disso, é muito significativo o fato de uma citação de Shakespeare ter sido cortada logo em seu início, uma vez que *A décima segunda noite* é um romance que se propõe como uma paródia de uma peça do dramaturgo inglês, parte de uma coleção intitulada *Devorando Shakespeare*. As restrições midiáticas da fita e do gravador, dessa forma, contribuem para um fazer paródico e irônico que solapam a importância daquilo que Shakespeare iria dizer, sua autoridade como escritor e pensador. O fato de que o pensamento não foi retomado no capítulo (na fita cassete) seguinte serve como outro indício para essa interpretação.

As restrições midiáticas impostas pelo gravador de voz e pelas fitas cassetes irritam bastante Henri, que vê tolhida sua liberdade criativa para narrar os eventos. A exasperação de Henri fica clara em momentos em que ele ridiculariza a mídia técnica que está sendo usada para realizar a entrevista: “O quê? Está acabando a fita? Tem que parar pra trocar? Mon Dieu, mon Dieu. Eu sabia que era um gravador ridículo. Decididamente, não um veículo à altura das minhas digressões” (Verissimo, 2006, p. 24). Ou ainda em: “Isso é um gravador ou uma caixa de pílulas? Ridicule. Mas vamos lá” (p. 9).

A princípio, pode-se argumentar que um gravador e um papagaio cumprem a mesma função: a repetição. Ao criticar o gravador e suas limitações, Henri, porém, cria uma distância entre si mesmo e essa mídia técnica. Ele é, afinal, um papagaio paródico shakespeariano, um repetidor que cria diferenças – impossíveis de serem criadas por um gravador. Se a mídia técnica interfere no discurso narrativo, na estruturação do romance, Henri, como instância

narratorial, insere diversos ruídos no processo de gravação, constringendo a midialidade do gravador e os propósitos comunicativos (comumente referenciais) de uma entrevista. Em sua narração, lemos: “Esse é outro terror do gravador: ele não permite digressões. E o que é um papagaio sem digressões? Essa fita girando, girando, como a vida se aproximando do fim, nos obrigando a ser sucintos e breves. É contra a natureza dos papagaios serem sucintos e breves” (Verissimo, 2006, p. 8).

A vingança de Henri contra a limitação técnica e criativa do gravador se dá por meio de sua performance como contador de histórias, como um narrador substancialmente inventivo e subversivo. Destaquemos dois momentos. Ainda no início do romance, ele afirma precisar oferecer alguns dados autobiográficos, citando seu ancestral que teve um encontro inusitado com Montaigne e que virou animal de estimação de Henri II, então rei da França. Logo em seguida, completa: “Tudo isto é especulação minha, mas sinto que há vestígios de nobreza no meu legado” (Verissimo, 2006, p. 10). Henri, dessa forma, não se apresenta apenas como aquele que irá relatar fatos, mas sim como um contador de histórias substancialmente criativo e paródico, constringendo a midialidade do gravador ao incluir longas digressões e admitindo a ficcionalidade dessas mesmas digressões.

Em sua digressão autobiográfica (que, em si, não se articula com os eventos da comédia de Shakespeare), Henri subverte a lógica sonora do gravador de voz, ao fazer uma referência a um dado que é típico da linguagem verbal escrita, os dois-pontos. Na narrativa, lemos: “Como aconteceu de eu estar aqui, pintado de verde e amarelo, como parte da decoração de um salão de beleza em Paris, para ver e ouvir tudo e viver para contar o que vi e ouvi. **Dois pontos.** Sou descendente [...]” (Verissimo, 2006, p. 9, ênfase acrescentada). Se, por um lado, pode-se perceber uma ênfase no dado sonoro, que configura um processo de oralização da narrativa literária, por outro, a linguagem verbal escrita forçosamente se impõe em meio à gravação acústica, até mesmo pelo uso da forma extensa “Dois pontos”, ao invés do símbolo gráfico “:”. Os dois-pontos, na narração de Henri, ainda são indicativos de sua autoridade como contador de histórias, pois, como narrador, ele controla o que e como será narrado, “como se” estivesse fazendo um ditado.

Percebe-se, assim, que a midialidade do gravador de voz influenciou não apenas o discurso narrativo, a estruturação do romance, mas também o discurso do próprio narrador, Henri. Em sua narração, encontramos diversas reflexões de ordem metaestética e metamidiática que se direcionam ao processo de gravação de sua fala e que muito informam em termos de literariedade e do desempenho performático de um contador de histórias oral: “Se vocês querem me puxar para o passado, têm que agüentar a literatura. Já que querem me ouvir, têm que

agüentar a comédia disfarçada de tragédia, a tragédia disfarçada de vaudeville e esta voz de caldeirão rachado” (Verissimo, 2006, p. 110). Se a narrativa de Verissimo se apresenta “como se fosse” uma coleção de fitas, Henri se apresenta “como se fosse” um contador de histórias oral: nesse sentido, as referências intermediáticas a questões sonoras são muito relevantes, como em “ouvir” e “voz de caldeirão rachado”.

A performance de Henri como um contador de histórias “oral” é permeada por referências a aspectos midiáticos sonoros, em grande parte relacionados ao próprio gravador de voz, como temos discutido. Na condição de narrador, frente a uma audiência cativa, Henri pôde ter toda a atenção que ele considerava merecida, mas que não costumava receber dos outros personagens de *A décima segunda noite*:

Mas quem me ouvia? Os que me conheciam estavam acostumados com minha tagarelice e não me davam atenção, os que não me conheciam não entendiam nada, diziam “Qu’est-ce qu’il dit, le perroquet?” e riam, riam. Minha voz era a do caldeirão rachado de Flaubert, divertindo os ursos quando sua intenção era outra, era a de comandar o Universo (Verissimo, 2006, p. 104).

A autoridade da fala e a garantia de uma audiência atenta, além da diferenciação vocálica que caracteriza sua performance como um contador de histórias, estão demarcadas no trecho citado. Pode-se argumentar facilmente, porém, que, diferentemente do que afirma, Henri, performática e parodicamente, divertiu os ursos e comandou a construção de seu universo ficcional.

Em *A décima segunda noite*, o caráter “como se” das referências intermediáticas a dados sonoros se mostrou como bastante proveitoso, criando novos níveis de sentido e possibilidades de interpretação da obra. No fim do romance, quando Henri começa a argumentar que sua narrativa é “uma história contada por um papagaio [...] cheia de barulho inconseqüente e frivolidade, significando” (Verissimo, 2006, p. 147), a midialidade do gravador e das fitas cassetes se impõe e não lhe permite concluir a frase. De maneira bastante eloquente, com esse trecho há ainda uma espécie de conclusão para um extenso processo de significação instaurado através de referências intermediáticas à mídia sonora – observemos o próprio vocabulário utilizado, a exemplo de “contada”, “papagaio”, “barulho”.

Por fim, o fato de a obra ter um desfecho aberto parece indicar uma sugestão, por parte de Henri, de que os processos de releituras interpretativas (e paródicas) relativos a William Shakespeare permanecerão sendo uma prática constante: o dramaturgo e sua obra permanecerão (res)significando. Em outras palavras, projetos narrativos continuarão a ser mnemonicamente materializados nas mais diversas mídias: ecos da voz do dramaturgo inglês devem ser ouvidos

por meio do som e da fúria, do barulho inconsequente e da frivolidade de muitos outros papagaios shakespearianos.

3.5. Memória midiática, paródia e papagaios shakespearianos

Com esta subseção, conclui-se o terceiro capítulo da tese. Através do prisma da intermedialidade, os três romances analisados comprovaram que Jorge Furtado, Adriana Falcão e Luis Fernando Verissimo cumpriram de forma bastante satisfatória suas missões de papagaios shakespearianos, segundo definição de Henri: “Eu não me calava. Estava apenas cumprindo minha missão de papagaio, um competente e aplicado papagaio profissional brasileiro” (Verissimo, 2006, p. 16). Em seu fazer paródico, os escritores repetiram enredos e personagens shakespearianos, perpetuando suas memórias textuais, midiáticas e culturais, mas o fizeram de maneira bastante distinta, com uma grande diferença em termos de qualidade vocálica.

Como discutido anteriormente, dos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*, é *A décima segunda noite* aquele que faz uma defesa mais eloquente dos prazeres da repetição paródica. E é por isso que este último subcapítulo continuará se apoiando em *A décima segunda noite* e na narração de Henri. Ele nos conta: “Pensando bem, nada me sai da cabeça. Gravo tudo. Lembro de tudo. Repito tudo. Não precisava a informática provar que o tamanho do cérebro, do hardware, não tem importância. A natureza já provara isso. [...] Gosto de pensar no meu cérebro como o precursor do chip” (Verissimo, 2006, p. 79). De forma sintética, o narrador de Verissimo parece ter apresentado, em discurso literário, o argumento que tentamos desenvolver ao longo deste capítulo: o de que papagaios (ou escritores parodistas) gravam, rememoram e repetem (com diferença paródica).

Ao repetir Shakespeare parodicamente, percebemos que Furtado, Falcão e Verissimo, de seus modos próprios, inseriram o dramaturgo e suas peças em uma rede de adaptações e de referências intermidiáticas. Se, segundo Henri, papagaios têm uma excelente memória – “Tem certeza que está gravando? Esses gravadores pequenos não são de confiança. Meu cérebro também é pequeno mas grava tudo. Fui abençoado, ou amaldiçoado, com memória total. E não preciso de pilhas, sou movido a bisbilhotice” (Verissimo, 2006, p. 21) –, os papagaios parodistas demonstraram um enorme potencial para criar novas memórias textuais, literárias e midiáticas, ao se apropriarem de peças shakespearianas, a fim de ressignificá-las na forma de romances.

Tendo como base um fazer paródico direcionado a comédias shakespearianas, os escritores brasileiros demonstraram que Shakespeare, a fim de ser rememorado, precisa antes

ganhar corpo, na forma de uma materialização midiática. Através das referências intermediáticas analisadas, percebemos que são inúmeros os corpos ou as mídias que Shakespeare pode vir a habitar. Especificamente com a coleção *Devorando Shakespeare*, defendemos que os três volumes atestam a pertinência de parodicamente rememorar e recriar Shakespeare e sua obra dramática na forma de romances.

As análises dos romances demonstraram que questões midiáticas podem ser uma proveitosa chave de entrada na interpretação de textos literários – no caso dos volumes da coleção *Devorando Shakespeare*, mais do que proveitosa, a intermedialidade se mostrou essencial na análise das obras. Especificamente em relação aos três romances paródicos estudados, pode-se dizer que eles demandam leitores intermediáticos (e aqui podemos nos perguntar: não somos nós mesmos leitores e produtores intermediáticos na contemporaneidade, já que lidamos constantemente com diferentes mídias e modos de expressão?), capazes de compreender como as interações entre diferentes textualidades e midialidades influenciam na constituição de significados nos textos literários. De certo modo, a coleção *Devorando Shakespeare* se articula à defesa da intermedialidade feita por Wolf (2008), para quem nossa experiência contemporânea exige um letramento intermediático.

De forma reflexiva e paródica, através de referências intermediáticas que desenvolveram as funções de crítica metacultural, metaestética e metamidiática, os romances da coleção *Devorando Shakespeare*, por um lado, refletiram sobre as diversas midialidades representadas, e, por outro, expuseram as potencialidades e restrições expressivas da forma romanesca. Furtado, Falcão e Verissimo, como papagaios shakespearianos que resgataram e recriaram parodicamente memórias (textuais, culturais e) midiáticas, demonstraram que a repetição – com diferença – pode ser uma estratégia poderosa no processo de desenvolvimento de um letramento intermediático a partir de textos literários.

Considerações finais

O estudo da coleção *Devorando Shakespeare* demonstrou que a paródia é uma estratégia criativa bastante complexa, que se institui através de diferentes entre-lugares discursivos e de articulações variadas – entre textos, culturas e mídias. De fato, o panorama crítico aqui apresentado é resultado de uma evolução e de um amadurecimento de ideias que ocorreram ao longo de cinco anos de doutorado. Os objetivos inicialmente propostos sofreram algumas modificações: a fim de conseguirmos propor um trabalho mais coeso e significativo, estabelecemos o dado reflexivo ou metaficcional – através do qual a literatura reflete sobre si mesma – como foco para as articulações paródicas na coleção *Devorando Shakespeare*, em nível intercultural, intertextual e intermediático.

Já é ponto pacífico afirmar que a paródia, ao se constituir em relação a um texto anterior, oferece fortes indícios de seu caráter reflexivo. De fato, os principais teóricos da metaficção elencam a paródia como uma das principais estratégias criativas no universo da literatura que reflete sobre si mesma. Comumente, tal percepção decorre do caráter intertextual da paródia: os romances da coleção *Devorando Shakespeare*, nesse sentido, são em grande medida compostos através de um processo de recuperação irônica de comédias shakespearianas. Essa tese procurou demonstrar que o fazer paródico pode, por sua vez, envolver outras dimensões para além de um resgate intertextual: nos três romances brasileiros, questões ligadas a culturas e a mídias também se mostraram como excelentes pontos de entrada para a análise das obras. Além disso, dentro do universo da intertextualidade, o estabelecimento de uma ficção teórico-crítica também revelou diversos aspectos sobre a poética e a política da paródia na coleção. Dessa forma, percebemos que articulações interculturais, intertextuais e intermediáticas foram responsáveis pelo estabelecimento de uma literatura substancialmente metaficcional, que oferece reflexões sobre a prática literária a partir de diferentes prismas.

Na articulação da análise, evidenciamos, ainda, que os textos paródicos demonstram diferentes intencionalidades em relação àquilo que é parodiado. Isso diz respeito aos diferentes *ethos* da paródia nos romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Em um primeiro momento, em meio à reconstrução intercultural de William Shakespeare como Seu Biu, argumentamos a existência de um *ethos* devorador na narrativa de Adriana Falcão, que se estabelece em um nível intercultural. Nesse sentido, o *ethos* devorador estabelece uma clara relação entre uma prática paródica e a antropofagia literária. Analisando a narrativa de Falcão, discutimos que, apesar de ser por vezes apontado como símbolo dos valores e ideologias

ocidentais/modernos/colonialistas, Shakespeare pode também ser percebido e utilizado como um potente remédio ou antídoto criado no/pelo Sul. Através de uma desobediência epistêmica e da recuperação intercultural e ambivalente da figura de Shakespeare em meio às práticas e costumes do carnaval de Salvador, defendemos que Falcão cria uma narrativa brasileira descolonial, capaz de antropofágica e parodicamente subverter discursos hegemônicos do Norte.

Em relação ao nível intertextual, demonstramos a predominância de um *ethos* crítico da paródia, responsável pela instalação, nos três romances da coleção, de um modelo de ficção teórico-crítica, através de uma articulação entre os discursos ficcionais e os teórico-críticos. Argumentamos, então, que há um impulso lúdico por parte das narrativas brasileiras, ao claramente estabelecer um jogo com os códigos e as convenções da ficção e com os discursos da teoria e da crítica literária. Além disso, o *ethos* crítico da paródia desenvolve uma função didática, pois funciona como uma ferramenta utilizada pelos romances na formação de leitores mais proficientes em relação à construção narrativa das obras e a questões que envolvem Shakespeare, sua produção dramática e as convenções do teatro em seu tempo. Destaquemos, nesse sentido, a análise do romance *Trabalhos de amor perdidos*, em que a articulação entre o discurso ficcional e os discursos teórico-críticos oferece uma introdução a diversos aspectos do teatro shakespeariano que, em geral, o leitor esperaria encontrar em textos acadêmicos. Além disso, ao apresentar o campo dos estudos literários como um espaço fecundo para a criação ficcional, o romance acaba estabelecendo novos espaços de significação e borrando as fronteiras entre o que pode ser convencionalmente entendido como ficcional, teórico ou crítico.

Por fim, observamos a ocorrência do *ethos* memorialístico nos três romances da coleção *Devorando Shakespeare*, em meio à representação de mídias e de midialidades, caracterizadora do nível intermediário da paródia. Através da articulação das narrativas brasileiras com diversas outras mídias e formas artísticas, discutimos que a própria paródia só foi possível graças a um alicerce midiático, que materializa memórias textuais, através de histórias ou de projetos narrativos que ganham existência através de uma corporificação calcada na realidade material das mídias. Diversos desdobramentos reflexivos foram discutidos durante a análise dos três romances, especialmente em relação ao próprio Shakespeare, uma vez que os escritores brasileiros inseriram o dramaturgo e suas peças em uma rede de adaptações e de referências intermediárias. As diversas referências midiáticas a Shakespeare comprovam, pois, que, a fim de ser rememorado, ele precisa antes ganhar corpo, na forma de uma materialização midiática. Desenvolvendo as funções de crítica metacultural, metaestética e metamidiática, os romances da coleção *Devorando Shakespeare*, por um lado, refletiram sobre as diversas midialidades

representadas, e, por outro, expuseram as potencialidades e restrições expressivas da forma romanesca. Convém ainda destacar a análise de *A décima segunda noite* e seu conjunto de referências intermediáticas a mídias e midialidades sonoras: através da narração do papagaio Henri e da mediação de um gravador, as noções de repetição e de ruído se mostraram como muito proveitosas no universo da literatura. Através do romance de Verissimo e de sua prática intermediática, pode-se desenvolver uma substancial defesa da paródia, visto que lá descobrimos que papagaios (representativos de escritores parodistas) gravam, rememoram e repetem (com diferença paródica).

Diante do exposto, acreditamos que o mérito dessa tese reside no desenvolvimento de análises que investigam a paródia articulada a outras questões para além da recuperação de uma obra anterior. Tomando como ponto de partida o estabelecimento de um universo paródico – que funciona como pilar central da significação dos romances –, foi possível analisar diversos desdobramentos metaficcionais, em níveis intercultural, intertextual (em relação à ficção teórico-crítica) e intermediático. Dessa forma, apontamos o fazer paródico como repleto de nuances e substancialmente complexo: os entre-lugares que nutrem a paródia possibilitam diversas novas possibilidades interpretativas, diversas novas chaves de entrada e de saída para as obras, em meio às distorções e aos novos arranjos visuais decorrentes da reflexividade da casa de espelhos que caracteriza textos metaficcionais.

Com o presente trabalho, esperamos ter contribuído com a ainda incipiente fortuna crítica dos romances da coleção *Devorando Shakespeare*. Esperamos, ainda, que o trabalho analítico aqui desenvolvido possa despertar o interesse pela leitura das obras paródicas brasileiras, bem como possa servir como um convite para que estudiosos da literatura continuem a conversa interpretativa sobre os romances.

A paródia, na coleção *Devorando Shakespeare*, possibilitou a reescrita e a reinvenção do dramaturgo inglês e três de suas comédias para o público brasileiro contemporâneo. Criando pratos à moda brasileira, com temperos tipicamente nacionais, Adriana Falcão, Jorge Furtado e Luis Fernando Verissimo oferecem Shakespeare para ser devorado, deglutido e digerido, em um processo que resulta na consciência do alto valor nutritivo da paródia em meio às práticas literárias na contemporaneidade.

Referências

- **Corpus:**

FALCÃO, Adriana. *Sonho de uma noite de verão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Trad. Barbara Heliodora. In: _____. *Teatro Completo: comédias e romances*. São Paulo: Nova Aguilar, 2016a, v. 2.

_____. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Barbara Heliodora. In: _____. *Teatro Completo: comédias e romances*. São Paulo: Nova Aguilar, 2016b, v. 2.

_____. *Trabalhos de amor perdidos*. Trad. Barbara Heliodora. In: _____. *Teatro Completo: comédias e romances*. São Paulo: Nova Aguilar, 2016c, v. 2.

VERISSIMO, Luis Fernando. *A décima segunda noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

- **Referencial teórico-crítico:**

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo da dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

AL-SHARA, Zaydun Ali. *Creative metacriticism: the portrayal of literary theory in contemporary fiction*. 2009. 142 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of English, Western Michigan University, Kalamazoo, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (orgs.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011a, p. 21-25.

_____. “Manifesto Antropófago”. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (orgs.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011b, p. 27-31.

AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

AZEVEDO, Sandra Amélia Luna Cirne. *Inflexões do trágico na condição pós-moderna: ação mítica, drama ético e experimentação estética na dramaturgia anglo-americana contemporânea*. 526 f. Tese (para ascensão ao cargo de Professora Titular) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.

BALLARD, Kim. Prose and verse in Shakespeare's plays. 2016. Disponível em: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/prose-and-verse-in-shakespeares-plays>. Acesso em: 28 de junho de 2020.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BERNS, Ute. Performativity. In: HÜHN, Peter et al (orgs.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013. Disponível em: <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Performativity>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BRAMS, Annemie; INGELBIEN, Raphaël. "I loved my books": Shakespeare and the modernity of loving literature. *Shakespeare*, v. 14, n. 4, p. 326-340, 2018.

BRUHN, Jørgen. Heteromediality. In: ELLESTRÖM, Lars. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 225-236.

_____. *The intermediality of narrative literature: medialities matter*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2016.

BURKE, Peter. *O Renascimento*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: CASE, Sue-Ellen (org.). *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1990, p. 270-282.

CAMATI, Anna Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 133-145.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CLARK, Jonathan Russell. On the fine art of the footnote: from Nabokov to Danielewski, beyond the experimental. *Literary Hub*, 2015. Disponível em: <https://lithub.com/the-fine-art-of-the-footnote/>. Acesso em: 07 dez. 2022.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *ALETRIA: Revista de estudos de literatura*, v. 14, p. 11-41, 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>.

CULLER, Jonathan. *The literary in theory*. Palo Alto: Stanford University Press, 2006.

CURRIE, Mark. Introduction. In: _____ (org.). *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995.

DENDITH, Simon. *Parody*. London and New York: Routledge, 2000.

DINSMAN, Melissa. Parody, play and purposeful deconstruction: a discussion of Umberto Eco's hermeneutic theory in relation to his parodic practice. *Literature Interpretation Theory*, v. 23, n. 1, p. 70-88, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1080/10436928.2012.649680>.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: _____. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 11-48.

FERRAZ, Cláudio Benito O. Entre-lugar: apresentação. *Entre-lugar*, v. 1, n. 1, p. 15-31, 2010.

FUX, Jacques; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção. *Remate de males*, Campinas, v. 28, n. 2, p. 197-210, 2008.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 107-128.

GAY, Penny. *The Cambridge introduction to Shakespeare's comedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GLASER, Stephanie A. Introduction: dynamics of intermedial inquiry. In: _____. (org.). *Media inter Media: essays in honor of Claus Clüver*. Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 11-31.

GOMES, Caio Antônio. *Entre leitores (e) espiões: um estudo da metaficção no romance Sweet Tooth*, de Ian McEwan. 164 f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

GRADY, Constance. “Why some people think Shakespeare didn't write Shakespeare, explained”. *Vox*, 2016. Disponível em: <https://www.vox.com/2016/4/22/11480192/shakespeare-400-anti-stratfordian-authorship-controversy>. Acesso em: 04 de abril de 2019.

GREANEY, Michael. *Contemporary fiction and the uses of theory: the novel from structuralism to postmodernism*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Why Intermediality — if at all?. *Intermédialités*, v. 2, p. 173-178, 2003. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005464ar>.

HALLET, Wolfgang. A methodology of intermediality in literary studies. In: RIPPL, Gabriele. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 605-618.

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare: o que as peças contam*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HORNBY, Richard. *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.

_____. *A theory of parody: the teachings of Twentieth-Century art forms*. 2. ed. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2000.

_____. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOHANSSON, Christer; PETERSSON, Sonya. Introduction. In: PETERSSON, Sonya et al (orgs.). *The power of the in-between: intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection*. Stockholm: Stockholm University Press, 2018, p. 1-21. DOI: <https://doi.org/10.16993/baq.a>.

JUSTINO, Luciano Barbosa. *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

KEENAN, Siobhan; SHELLARD, Dominic. “Introduction”. In: _____. (Orgs.). *Shakespeare's cultural capital: his economic impact from the Sixteenth to the Twenty-first Century*. London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 1-12.

KLENGEL, Susanne. From ‘cultural cannibalism’ to metalinguistic novel-writing. *Intellectual News*, v. 6, n. 1, p. 57-65, 2000.

KORKUT, Nil. *Kinds of Parody: from the Medieval to the Postmodern*. 185 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, Ankara, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANIER, Douglas. *Shakespeare and modern popular culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. Shakespeare and cultural studies: an overview. *Shakespeare*, v. 2, n. 2, p. 228-248, 2006.

LEHTONEN, Mikko. On no man's land: theses on intermediality. Trad. Aijaleena Ahonen e Kris Clarke. *Nordicom Review*, v. 22, n. 1, p. 71-83, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0346>.

LJUNBERG, Christina. Intermedial Strategies in Multimedia Art. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 81-95.

LODGE, David. The novel now: theories and practices. *NOVEL: a forum of fiction*, v. 21, n. 2, p. 125-138, 1988.

_____. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MACHADO, Ida Lucia. A paródia, um gênero “transgressivo”. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato (orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 75-86.

MASSAI, Sonia. Defining local Shakespeares. In: _____. (org.). *World-wide Shakespeares: local appropriations in film and performance*. London: Routledge, 2005, p. 3-11.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Caderno de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, 2008.

_____. *The darker side of Western Modernity: global futures, decolonial options*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

MONTIRONI, Maria Elisa The Simpsons' Shakespeare: Hamlet today. Possible meanings and consequences of a parodic appropriation. *Between*, v. 2, n. 4, 2012, p. 1-20.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. *ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, p. 42-65, 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>.

MÜLLER, Jürgen E. Intermediality revisited: some reflections about basic principles of this Axe de pertinence. In: ELLESTRÖM, Lars. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 237-252.

NEUMANN, Birgit. Intermedial negotiations: postcolonial literatures. In: RIPPL, Gabriele. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 512-529.

OLSSON, Michael R. Making sense of Shakespeare: a cultural icon for contemporary audiences. *Cosmopolitan civil societies journal*, v. 5, n. 3, 2013, p. 14-31.

ORKIN, Martin. *Local Shakespeares: proximations and power*. London: Routledge, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PHIDDIAN, Robert. Are parody and deconstruction secretly the same thing?. *New Literary History*, v. 28, n. 4, p. 673-696, 1997.

PURCELL, Stephen. Are Shakespeare's plays always metatheatrical? *Shakespeare Bulletin*, v. 36, n. 1, p. 19-35. DOI: 10.1353/shb.2018.0002.

RAJEWSKY, Irina O. Border Talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 51-68.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 15-45.

REICHMANN, T. Brunilda. O que é metaficção?. *Scripta UNIANDRADE*, Curitiba, n. 4, p. 336-347, 2006.

RESENDE, Aimara da Cunha. “Introduction: Brazilian appropriations of Shakespeare”. In: _____. (org.). *Foreign accents: Brazilian reading of Shakespeare*. London: Associated University Press, 2002, p. 11-41.

RINCÓN, Carlos. “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (orgs.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 545-560.

RIPPL, Gabriele. Film and Media Studies. In: MIDDEKE, Martin; MÜLLER, Timo; WALD, Christina; ZAPF, Hubert. (Eds.). *English and American Studies: Theory and Practice*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2012, p. 314-332.

_____. Introduction. In: _____. (org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 1-31.

ROSE, Margaret A. *Parody/meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*. London: Croom Helm, 1979.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWEIGHAUSER, Philipp. Literary Acoustics. In: RIPPL, Gabriele. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 475-493.

SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An inventory of shimmers. In: _____. (Eds.). *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010, p. 1-25.

SMITH, Emma. *The Cambridge introduction to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London and New York: Routledge, 1992.

STAN, Steluta. To be an author or a critic or both? This is the question: Translating criticism into fiction and viceversa. *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, v. 1, n. 1, p. 98-103, 2008.

SWINDEN, Patrick. *An introduction to Shakespeare's comedies*. Basingstoke: Macmillan, 1973.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Décima segunda noite e outras observações introdutórias. In: SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 5-8.

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

WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de estudos culturais*, v. 2, n. 3, p. 81-102, 2010.

WOLF, Werner. Intermediality. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. (orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, p. 252-256.

_____. The relevance of mediality and intermediality to academic studies of English literature. *SPELL: Swiss papers in English language and literature*, v. 21, p. 15-43, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-130648>.

_____. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, p. 1-9, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.