

Março de 2009

O jardim das intertextualidades de Luis Fernando VeríssimoDiana Loureiro¹**RESUMO**

O presente ensaio procura realizar uma breve análise das intertextualidades presentes na obra *O jardim do diabo*, de Luis Fernando Veríssimo, levando em consideração os conceitos de paródia, intertextualidade e estilização trabalhados por autores como Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin e J. Tynianov. Também será levado em consideração o papel do leitor como agente da paródia e da intertextualidade, tendo como base as idéias de Regina Zilberman e Hans Georg Gadamer.

Palavras-chave

Luis Fernando Veríssimo; romance; intertextualidade; paródia; Linda Hutcheon; Mikhail Bakhtin.

ABSTRACT

The following essay aims for a brief analysis of the existing intertextualities in Luis Fernando Veríssimo's work *O jardim do diabo*, considering the concepts of parody, intertextuality and stylization dealt with by authors such as Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin and J. Tynianov. Also, the reader's role as a parody and intertextuality agent will be considered, with basis on Regina Zilberman and Hans Georg Gadamer's ideas.

Key-words

Luis Fernando Veríssimo; novel; intertextuality; parody; Linda Hutcheon; Mikhail Bakhtin.

Considerando a intertextualidade, Umberto Eco afirmou: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história conta uma estória que já foi contada” (ECO apud HUTCHEON, 1991, p. 167). A partir desta premissa, podemos perceber que a intertextualidade está presente na literatura há muito tempo. Dentro da intertextualidade merece destaque a paródia, termo definido literariamente a partir do século XVII, ainda que possa ser observada sua utilização nos clássicos gregos. Citado por Affonso Romano de Sant'Anna, Aristóteles faz menção a tal palavra, atribuindo

¹ Diana Loureiro é mestranda em Letras, área de concentração em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

diana.loureiro@hotmail.com

Março de 2009

“a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. V a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores” (ARISTÓTELES apud SANT’ANNA, 2004, p. 11). No pós-modernismo (ou na contemporaneidade, como alguns preferem), a paródia torna-se relevante objeto de estudo para a crítica literária.

A intertextualidade paródica acaba por se tornar um forte instrumento crítico, já que sua utilização, sob a ótica bakhtiniana, propõe uma intencionalidade diferente da do texto original. Linda Hutcheon coloca “a paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica² na diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Assim, a obra paródica torna-se antagônica à obra parodiada. Tal princípio faz com que surja a dúvida sobre a polifonia e o diálogo entre textos. As idéias de Bakhtin, ressaltadas pelos pensamentos de Tynianov, colocam, ao lado do conceito de paródia, o de estilização. Conforme Tynianov, a estilização, intertextualidade como a paródia, ao contrário desta, é o diálogo entre dois textos, apresentado na “concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste” (TYNIAOV apud SANT’ANNA, 2004, p. 14). A partir de tais conceitos, podemos definir o texto como não sendo único, fechado e de sentido centralizado, mas possuindo, como alicerces, outros textos. Retomando a citação de Eco na abertura deste trabalho, de uma forma clara ou mais subjetiva, “os livros sempre falam sobre outros livros”.

A questão da paródia ainda implica no questionamento da precedência do texto parodiado. Será tomado, daqui por diante, como “texto parodiado”, qualquer referência (antagônica em qualquer aspecto, seja em sua essência ou em sua forma) ao mesmo no texto paródico: o contexto histórico, outras obras artísticas, o conhecimento popular etc. Como expõe Linda Hutcheon, “em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo” (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Devemos complementar o estudo paródico de um texto, no entanto, com uma análise da Estética da Recepção, voltada para a obra parodiada. O leitor assume, sob essa perspectiva, um papel de relevante importância na relação dialógica entre o mesmo e o texto, uma vez que, de acordo com Zilberman, é ele quem vai tornar a obra o “resultado da leitura” (ZILBERMAN, 1989, p. 33), é ele quem a torna viva. Cada leitor terá sua própria leitura, que varia de acordo com seu

² Consideramos como ironia uma visão paródica e crítica sobre um determinado texto ou contexto. Uma das mais interessantes paródias irônicas apresentada por Verissimo em *O jardim do diabo* é o fato de o escritor meta-ficcional Estevão escrever romances de quinta categoria (ou seja, de baixa qualidade) mencionando autores estrangeiros do cânone literário, bem como utilizar, em seu livro, pseudônimo e nomes de personagens normalmente em inglês, remetendo à crítica do pensamento da sociedade de que tudo o que é importado, o que é estrangeiro, é melhor do que o nacional. Assim, a própria estilização do texto meta-ficcional constrói-se ironicamente, parodisticamente.

Março de 2009

acervo de obras literárias, com o tempo em que vive, com seu posicionamento ideológico, enfim, com todo o *background*³ que forma seu ser.

Zilberman, ao afirmar que uma obra continua “viva” através dos anos, coloca que a mesma se atualiza em cada leitura, assegurando que, “como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária a sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (ZILBERMAN, 1989, p. 33). A partir deste enunciado, é válido realçar o valor do leitor, pois é ele quem proporcionará a mutabilidade da obra, não apenas em diferentes épocas, mas inclusive dentro daquela no qual se encontra inserido. A leitura de determinada obra pode variar de leitor para leitor, já que cada um deles faz uma leitura pessoal, carregada de interpretações e relações intertextuais diversas, de acordo com a experiência do receptor. Tal idéia apresenta-se no pensamento de Gadamer, que diz que:

Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetivo”, “condiciona a ação do texto”. (GADAMER apud ZILBERMAN, 1989, p. 34)

Tal fragmento ressalta a mutabilidade da obra. Portanto, a importância do momento é, de acordo com Gadamer, um dos fatores primordiais que constituem a leitura. Cada leitura reflete muito do leitor no texto lido e cada momento (histórico) possui seus próprios receptores, com um determinado *background* mais ou menos padrão. É impossível, por exemplo, ler Shakespeare hoje com os mesmos olhos que seus contemporâneos.

Embora exista a possibilidade de uma obra ter sentido quando lida por alguém que não consiga perceber a intertextualidade presente no texto em sua completude, o foco deste trabalho é verificar e analisar as possíveis subleituras que podem ser apontadas no texto. Para um estudo da paródia, ancorada na Estética da Recepção, será analisada a obra *O jardim do diabo*, de Luis Fernando Verissimo, cuja intertextualidade inicia no título e segue em toda a obra, valendo-se da paródia em determinados momentos e da estilização em outros. Assim, o título do romance remete a um ditado popular conhecido, “Mente ociosa é o jardim do diabo”, iniciando a trilha do autor por diversos textos paralelos que se inserem em sua narrativa. Esse provérbio é mencionado quando o narrador, Estevão, reflete sobre suas aulas de catecismo e sobre o cérebro. Conclui, então, que o cérebro necessita de disciplina e compara-o a um tubarão, comentando que ele, “quando não tem mais o que consumir para se manter em movimento, consome a si mesmo” (VERISSIMO, 1987, p. 56). Tal metáfora está conectada ao mesmo campo semântico de “mar”, a mais recorrente

³ Tomo a liberdade de emprestar a palavra de língua inglesa *background*, utilizando-a daqui por diante, pois esta engloba o que foi anteriormente citado e algo além, sendo um vocábulo de vasta abrangência sinonímica.

Março de 2009

intertextualidade na obra, que remete a escritores consagrados mundialmente, os quais vão sendo citados desde a primeira página do romance:

Me chame de Ismael e eu não atenderei. Meu nome é Estevão, ou coisa parecida. Como todos os homens, sou oitenta por cento água salgada, mas já desisti de puxar da superfície qualquer grande besta simbólica. Como a própria baleia, vivo de pequenos peixes da superfície (...). Escrevo um livro por mês, com vários pseudônimos americanos, embora meu herói – não sei se você notou – sempre se chame Conrad. Conrad James. Herman Conrad. Um ex-marinheiro de poucas palavras. (VERISSIMO, 1987, p. 11)

O nome da personagem do romance que o protagonista escreve durante a trama é Conrad, que remete o leitor ao escritor polonês Joseph Conrad, que escreveu seus livros em língua inglesa, após ter passado anos na marinha inglesa. Conrad geralmente escrevia sobre o mar e os seus elementos, discutindo, em seus romances, carregados de realismo e dramaticidade, questões importantes como o isolamento humano, a busca das verdades existentes no interior de cada ser e o valor ideal das coisas, através de uma visão determinista de mundo. Tais questões, sob a ótica do escritor repatriado, são possíveis através da utilização do mar e de suas metáforas. Da mesma forma, Verissimo também apresenta sua personagem Estevão e esta, por sua vez, reflete seus pensamentos e buscas em sua personagem metaficcional Conrad. O próprio Estevão modifica seu nome, criando um pseudônimo, Stephen, assim como Josef Konrad mudou o seu para Joseph Conrad. O autor polonês é mencionado explicitamente apenas no final da obra de Verissimo, quando Estevão cria sua história, assim como Joyce, que previamente é apresentado como o nome do protagonista do romance policial escrito por Estevão/Conrad James:

O que pode um inspetorzinho com um pé de bode contra a mente de um homem que lê Joyce no original, que lê Conrad. Não você, Conrad. O outro. Você continua no trem, sentado, prudentemente, entre duas mulheres, estudando a mensagem críptica do Grego. (VERISSIMO, 1987, p. 122)

A menção de James Joyce é ainda mais interessante, pois ele realizou uma obra-paródia, *Ulisses*, sobre um texto grego antigo, *Odisséia*, que conta a história do herói Ulisses, da mitologia grega, que volta para a sua casa após a guerra de Tróia. Quando Verissimo menciona Joyce, ele já dá ao leitor uma pista sobre o aspecto paródico de seu próprio texto, pois Joyce parodia o mito grego narrado por Homero, colocando, por exemplo, Molly, a esposa da personagem protagonista, como sendo exatamente o oposto de Penélope, mulher de Ulisses: enquanto a última esperou o retorno do seu esposo castamente, a primeira não fora fiel ao marido.

Verissimo apresenta outras figuras literárias e escritores ao longo de sua narrativa. O escritor norte-americano Herman Melville é mencionado como outra variação do nome da

Março de 2009

personagem protagonista Conrad, pelo narrador: “Herman Conrad”. Melville, o qual é citado explicitamente no livro⁴, é conhecido pelo seu romance *Moby Dick*, que conta a história de um marinheiro que dedica sua vida a caçar uma baleia. No decorrer da leitura, nos deparamos com pensamentos filosóficos, com informações científicas sobre baleias e com reflexões sobre o ser humano. A obra em si nos faz refletir sobre o homem, como as próprias reflexões e lembranças de Estevão. Em *Moby Dick*, o protagonista, Capitão Ahab, acaba por envolver todos os tripulantes em sua loucura, carregando-os consigo na caça à Moby Dick, a baleia. Estevão se compara a Ahab, sendo também perneta e, sutilmente, ao lançar tal comparação, avisa seus leitores que os arrastará para a sua loucura.

Fico rodando pela sala, depois do jantar, slosh-slosh, apoiado na minha muleta, o rosto sempre virado para a janela, naquela noite como em todas as noites. (...) Toc-toc, como Ahab no convés do *Pequod* esperando que alguma revelação assome à janela. (...) O mais difícil é tomar banho, mas meu irmão mais velho mandou instalar ganchos nas paredes, fico sob o chuveiro num pé só, agarrado nos ganchos, como no box de um navio que se joga. (VERISSIMO, 1987, p. 23)

A loucura de Estevão, como a de Ahab, é uma busca por um objetivo: respostas. Estevão procura entender a sua vida e a morte de seu pai. Em seu caminho pela procura de verdades, vai escrevendo um livro, registrando, através de suas palavras, acontecimentos que o ajudarão a refletir e a lembrar de fatos que o levarão até o seu objetivo. Se considerarmos a semelhança entre o protagonista de Veríssimo e o de Melville, podemos perceber não exatamente uma paródia, porém uma estilização, já que não há um desvio exagerado entre as duas personagens:

Por desvio tolerável estou significando algo quantitativamente verificável, sem me envolver com problemas qualitativos. Ou seja: esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial. (SANT’ANNA, 2004, p. 38-39)

Portanto, ao contrário de Joyce, que transforma radicalmente sua personagem Molly/Penélope, invertendo sua característica principal, Veríssimo mantém a característica primordial de Ahab em Estevão: ambos estão buscando algo e, com isso, envolvendo outras pessoas em sua busca. Estevão entra em sua solitária jornada: tentar lembrar da morte do pai e, mais do que isso, compreendê-lo. Isso acaba por incomodar seus irmãos e também o seu meio-irmão, que se aproxima de Estevão e, depois de revelar seu parentesco, pede-lhe que pare de mexer com fatos passados. Estevão, porém, continua a escrever e a refletir.

⁴ “‘Isto você não consegue ler, ainda mais com o seu inglês’, segurando Melville, e eu tentava ler Melville” (VERISSIMO, 1987, p. 79).

Março de 2009

Quanto ao pseudônimo de Estevão, Stephen Eliot, verificamos a existência do sobrenome “Eliot”, fazendo referência ao escritor norte-americano. De acordo com alguns críticos literários, T. S. Eliot inspirou-se em Melville para produzir suas obras literárias, mas o que chama a atenção para o seu uso, na intertextualidade criada em *O jardim do diabo*, é que Eliot, em algumas obras, “convida o leitor a entrar por ruelas vistosas, que, como a vida moderna, não têm respostas para as perguntas que a vida faz” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 64). Em *Ash-Wednesday* (1930), Eliot “se volta explicitamente para a Igreja Anglicana em busca de sentido para a vida humana” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 64), da mesma forma que o pai do protagonista de Veríssimo volta-se para a fé católica:

Agora eu sei que quando moço meu pai procurava um endosso aristotélico para a sua crença furiosa. À medida que ia passando o tempo sua alma em conflito ia desistindo de conciliar inquietação intelectual e fé. Quando eu nasci ele já se resignara à fé cega e simples dos mártires, por isto eu me chamo Estevão. (VERISSIMO, 1987, p. 62)

Veríssimo segue o estilo de Eliot, se considerarmos o pensamento de Hutcheon a respeito do autor norte-americano: “T. S. Eliot parecia sentir que talvez não fosse capaz de confiar no conhecimento de seus leitores – o conhecimento necessário à compreensão da poesia alusiva ou paródica – mas obrigava o leitor a trabalhar no sentido de readquirir a herança literária ocidental (e também a oriental)” (HUTCHEON, 1985, p.12-13). Da mesma forma, Luis Fernando também faz com que seus leitores relembrem os escritores antigos – os clássicos, tão comentados durante a obra. Os gregos são mencionados durante toda a obra, pelo pai da personagem metaficcional, ora como tendo eles a solução para todos os problemas da vida:

“Ora, ora”, dissera o pai. Ora, ora. E para o meu espanto, gritara:
 – Leia os gregos. Está tudo lá. Leia os gregos! (...)
 – Eu não preciso ler os gregos – respondera Tomás, meu herói. – Não preciso de histórias antigas. Basta a história de hoje. (...)
 – Leia Sófocles! (VERISSIMO, 1987, p. 63)

Ora, são apresentados como não tendo nenhuma solução, apenas as perguntas que desencadearão o pensamento das pessoas:

Ele [o pai de Estevão] arrancou um livro das minhas mãos e me disse pra não perder tempo com os gregos. “Os gregos só têm as perguntas, comece a ler as respostas”. Tragédias inúteis e deuses familiares, esqueça-os. Catarse não resolve. “Epifania!”, exclamou, pressupondo que eu soubesse mais do que sabia. “Epifania e revelações. A história humana precisa de revelações. Sem revelações tudo volta ao começo, tudo se repete, não há salvação”. (VERISSIMO, 1987, p. 38)

Março de 2009

Em ambos os casos – e o primeiro ocorre apenas uma vez, no decorrer da narrativa –, os gregos acabam por influenciar o pensamento de Estevão. São os gregos que o ligam a seu pai e à busca da verdade, por isso a importância do Grego, o arquiinimigo de Conrad. Estevão resolve, no livro anterior, quebrar a tradição de seu herói matar o vilão e continua a história no livro seguinte (o que está escrevendo durante a narração de *O jardim do diabo*). É este Grego, o grego com maiúscula, lembrando o Mal⁵, que faz com que Conrad percorra todo um caminho de aprendizagem, como as leituras indicadas por seu pai guiaram Estevão por sua vida. Tais leituras são mencionadas pelo metanarrador em sua construção literária, como Spinoza, García Márquez, Nietzsche, Dostoiévski, a personagem Tarzan, de Edgar Rice Burroughs⁶, assim como outros não-literários, como Popeye.

Popeye, o Marinheiro é um desenho animado bastante conhecido. Ele vive protegendo sua namorada, Olívia Palito, e lutando contra seu inimigo Brutus. Ocorre, novamente, não uma paródia propriamente, mas uma estilização. Não vemos alteração significativa entre a personagem do desenho, Popeye, e a personagem metaficcional Conrad James. O desvio que ocorre é mínimo, não sugerindo uma subversão do sentido da primeira personagem na segunda, ou seja, Conrad reflete Popeye, em suas ações⁷ e em seu caráter: um homem justo, corajoso e bom.

Seguindo pela trilha da influência da criança/jovem Estevão sobre a criação de sua protagonista, podemos ainda perceber que o mesmo relata suas experiências infanto-juvenis da época em que inventou um amigo imaginário, Félix:

Tem outro personagem na mesa, invisível a não ser para mim. O outro Estevão. O que eu inventara, o que não precisava agüentar as conseqüências daquela cena, mas poderia partir no seu barco para o mar e o esquecimento, pois tinha a bênção de não pertencer à família. Ele se chamava Félix. Tudo o que precisava estava no barco e ele viajava só com um cachorro, seu companheiro de aventuras e confidente. Mas a esta altura minhas histórias do Félix tinham começado a mudar, ora era o cachorro que me acompanhava, ora era uma mulher. Primeiro era o cachorro e a mulher, aos poucos o cachorro fora se transformando em mulher, em Ana. (VERISSIMO, 1987, p. 65)

Félix, como o Pecado Original, “Felix Culpa” (VERISSIMO, 1987, p. 114), refletia, já na infância da personagem protagonista, sua tendência literária, sua criatividade de conseguir transpor para um mundo paralelo o que lhe ocorria na vida real e que com o qual não conseguia lidar. Como explica Jauss, “a ficção se diferencia, fundamentalmente, da experiência vivencial porque nela a

⁵ Podemos inferir aqui o “Mal” da *Bíblia* e também o dos simbolistas.

⁶ Burroughs escreveu vinte e quatro obras sobre as aventuras de Tarzan. John (Lord Greystoke) é filho de aristocratas ingleses, os quais vão para a África durante o período do colonialismo inglês e acabam morrendo; John sobrevive e é criado por gorilas. Anos mais tarde, Tarzan, sua alcunha no novo ambiente, é identificado por ingleses que vão para a selva em busca de riquezas (marfim, animais exóticos) como sendo o herdeiro Greystoke e acaba conhecendo Jane, uma norte-americana com quem se casa, continuando a soberania branca na África.

⁷ Salvando sua namorada e lutando contra o vilão da história.

Março de 2009

relação do tema com o horizonte se pré-constitui segundo os princípios estabelecidos por uma poética” (JAUSS, 2002, p. 146). O Félix da infância de Estevão acaba por se tornar o Conrad do narrador-protagonista quando adulto. Félix crescera e se tornara um marinheiro bom e justo, tendo uma namorada, Ann, e enfrentando criaturas do “realismo mágico”, em sua própria definição, como Kabal. Esta personagem metaficcional da obra é metade mulher, metade cachorro, e que, ao fim da narrativa, transforma-se em mulher, apenas, como a Ana de Félix.

Assim, esta intratextualidade apresentada na obra acaba por exemplificar o que é de extrema importância em *O jardim do diabo*: todas as histórias dialogam entre si – as histórias clássicas, as intertextuais e as histórias metafictícias, intratextuais –, realizando um jogo literário entre intertextos (Joyce e Homero), entre textos extra e intratextuais (Joseph Conrad e Conrad James), entre textos intratextuais entre ficção e metaficção (Estevão e Conrad) e entre textos intratextuais metafissionais (Félix e Conrad). Veríssimo acaba por envolver o leitor em uma trama um pouco confusa, onde um leitor menos atento pode, naturalmente, se perder: ou sentindo-se confuso em meio ao jogo e não compreendendo as intertextualidades e intratextualidades do autor, ou ficando preso à originalidade da obra. Para uma melhor interpretação de *O jardim do diabo*, o receptor deve estar consciente do jogo irônico (paródico e estilístico) apresentado pelo autor, que trabalha com realidade (outras leituras e a “realidade” da vida de Estevão) dentro da ficção:

Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como* se fosse realidade. Assim, o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as conseqüências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como* se fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo.
(VERÍSSIMO, 1987, p. 107)

O autor apresenta textos dentro de outros textos e de outros contextos, fazendo um jogo complexo e inteligente, em que mescla o conhecimento de mundo, de outras leituras, com a realidade metaficcional de seu texto, produzindo um efeito curioso e instigante. Assim como o pai de Estevão vai induzindo-o a formar seu *background* literário, Veríssimo faz o mesmo com seu leitor, instigando-o através da menção de vários autores que podem vir a ajudar o receptor a adquirir, a partir das leituras sugeridas por suas paródias, uma nova visão sobre a vida, sobre outras leituras e sobre si mesmo. Vemos, portanto, mais um jogo entre realidade e ficção nos palimpsestos da obra, que não deve, como diz o narrador, ser entendida rápido demais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Março de 2009

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luis Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

VANSPANCKEREN, Katheryn. *Perfil da literatura americana*. S.l.: s.n., 1994.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O jardim do diabo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

